

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zobrazení Dido v současných, nedávných a budoucích inscenacích opery *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella

Representation of Dido in current, recent and future productions of Henry Purcell's opera *Dido and Aeneas*

Marie Jirásková

Vedoucí práce: PhDr. Jan Zdichynec, Ph.D.

Studijní program: Bakalářské studium

2025

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Zobrazení Dido v současných, minulých a budoucích inscenacích opery *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella potvrzují, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu. Dále prohlašuji, že jsem při tvorbě práce použila nástrojů z umělé inteligence pouze ChatGPT pro zlepšení některých formulací.

V Praze dne 14. 04. 2025

Chtěla bych touto cestou poděkovat PhDr. Janu Zdichyncovi, Ph.D. za cenné rady, ochotu a vstřícnost ve vedení mé bakalářské práce. Dále děkuji režisérům Davidu Kříži, Magdaleně Švecové a Alici Nellis, kteří byli ochotní se mnou sdílet svůj čas a myšlenky, a tím umožnili vznik této práce.

V Praze dne 14. 04. 2025

## ANOTACE

Tato práce se zabývá dílem Henryho Purcella *Dido a Aeneas* jak po hudební, tak po dramatické stránce. Srovnává libreto Nahuma Tatea z roku 1680 s Vergiliovou *Aeneis* a hledá mezi těmito díly společné či rozdílné paralely. Rovněž se věnuje osobnosti Henryho Purcella – jeho životu, tvorbě a možné motivaci, která ho vedla ke vzniku této opery.

Stěžejní část bakalářské práce se zabývá zejména analýzou inscenačních postupů opery *Dido a Aeneas* se zaměřením na produkce, studentské i profesionální, vzniklé v posledních letech, tedy v roce 2019, 2023, 2024 a plánovanou inscenaci v roce 2026. Soustředí se především na postavu královny Dido a nabízí cestu, jak lze chápat tuto personu v závislosti na režijním postupu, historickém kontextu a estetické preferenci jednotlivých inscenátorů.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Dido; opera; režie; současné inscenace studentské a profesionální; současná hudební nastudování; Vergilius; baroko; kompozice; Henry Purcell († 1695)

## ANNOTATION

This thesis is focusing on the characteristics of Henry Purcell's *Dido and Aeneas*, both from musical and dramatic perspectives. It compares Nahume Tate's 1680 libretto with Virgil's *Aeneid* and attempts to identify parallels – both shared and divergent – between the two works. The work also explores the figure of Henry Purcell himself, his life and compositional work, as well as the possible motivations that led him to create this opera.

The core part of this bachelor's thesis is devoted to the analysis of staging approaches to *Dido and Aeneas*, with focus on both student and professional productions from recent years – namely from 2019, 2023, 2024, and planned production in 2026. It concentrates especially on the character of Queen Dido and understanding how her portrayal changes depending on the director's approach, historical context and aesthetic preferences.

## KEYWORDS

Dido; opera; direction; current production by students and professionals; current musical interpretation; Vergilius; baroque; composition; Henry Purcell († 1695)

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Henry Purcell.....	4
2.1. Purcell a jeho život.....	4
2.2. Purcell a jeho tvorba.....	5
3. <i>Dido a Aeneas</i> .....	8
3.1. Libreto a kompozice.....	8
3.2. Srovnání libreta s <i>Aeneis</i> .....	12
3.3. Premiéra opery v roce 1689.....	19
3.4. Benjamin Britten.....	21
4. Dido v antické mytologii.....	23
4.1. <i>Heroida</i> .....	24
5. <i>Dido abbandonata</i> .....	27
6. Inscenace.....	30
6.1. Konkrétní inscenace.....	33
6.1.1. Janáčkova konzervatoř v Ostravě (2019): David Kříž.....	34
6.1.2. Pražská konzervatoř (2024): Magdalena Švecová.....	37
6.1.3. Národní divadlo moravskoslezské (2023): Jiří Nekvasil.....	40
6.1.4. Národní divadlo v Praze (2026): Alice Nellis.....	45
7. Recenze.....	48
7.1. Národní divadlo moravskoslezské (2023).....	49
7.2. Pražská konzervatoř (2023).....	50
8. Závěr.....	52
9. Seznam použitých informačních zdrojů.....	54
9.1. Literatura a prameny.....	54
9.2. Audiovizuální zdroje.....	55

10. Přílohy.....	56
10.1. Janáčkova konzervatoř v Ostravě.....	56
10.2. Pražská konzervatoř.....	59
10.3. Národní divadlo moravskoslezské.....	62

## 1. Úvod

Postava královny Dido fascinuje umělce, spisovatele a filozofy po celá staletí. Od Vergilia až po moderní režiséry. Její spletitý osud protkaný láskou, zradou a tragickým koncem se stal inspirací pro řadu uměleckých děl. Jedním z těch nejznámějších je opera barokního skladatele Henryho Purcella.

Co ale dělá Dido tak nesmírně podmanivou postavou? Odpověď snad závisí nejenom na čtenářově interpretaci Didony ve Vergiliově *Aeneidě*, ve které spisovatel její příběh literárně zformoval, ale také na zpracování operního libreta či způsobu jakým režisér Dido přetváří na divadelních prknech.

Každé nové nastudování opery nám přináší jinou Dido. Její charakter se v různých inscenačních přístupech proměňuje. Je primárně mocnou panovnicí, jejíž hrdost se postupně hrouť, nebo osudovou milenkou, která se zcela poddává vášni vedoucí k jejímu tragickému konci? Stejně jako každý umělec, spisovatel či libretista nahlížel na Dido pod vlivem vlastní doby a filozofie, i režiséři ji formují prostřednictvím svého jedinečného výkladu. Dido samotná je podivným paradoxem, se kterým se každý z nich musí potýkat. Je její smrt rezignací či vzdorem?

V této práci bych se ráda zaměřila na různé inscenační postupy a různá hudební provedení Purcellovy opery a pokusila bych se z nich vytvořit celistvou představu o Didonině charakteru a najít odpověď na otázku, kým pro nás, lidi z 21. století, Didona vlastně může dramaticky i hudebně být. Hlavním klíčem mi budou současné, nedávné a budoucí divadelní zpracování opery *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella v České republice, v nichž se interpretace této postavy značně liší. Stejně budu sledovat hudební zpracování postavy a prožití jejího příběhu.

V mnoha inscenacích se objevují dobové nástroje a ryze barokní nastudování opery, včetně složení orchestru. V jiných se hraje pouze na moderní nástroje, za které v tomto případě můžeme pokládat smyčcový kvartet s klavírem nebo cembalem. Pokusím se najít odpověď na otázku, zda je volba moderních nástrojů adekvátním přístupem, nebo režisér naopak ubírá dílu hodnotu nedokonalým hudebním nastudováním?

Inspirací při výběru tématu mi byla také studentská inscenace na Pražské konzervatoři, na které se v současné době věnují paralelnímu studiu klasického zpěvu. Měla jsem tedy možnost vidět dílo a průběh jeho nastudování již před premiérou a získat tak hlubší vhled do inscenačního přístupu. Ve svém osobním čase jsem se taky věnovala samostatnému studiu hudební stránky díla a pokusila se interpretovat vybrané hudební party.

Inscenace, které budu ve své práci analyzovat, jsem vybírala zejména na základě data jejich uvedení. Hodlám navázat kontakt s režiséry dvou konzervatoří, v Praze a Ostravě, kde byly opery nastudovány výhradně studenty. Zároveň je opera v této době uváděna v profesionálním provedení na scéně Národního moravskoslezského divadla v Ostravě, což mi umožní přímé srovnání dvou různých inscenačních přístupů. Významným podnětem pro další bádání je mi také plánovaná inscenace Národního divadla v Praze v roce 2026, která otevírá možnost konzultace režijního procesu a umělecké vize. Ve své práci se budu zabývat komparací studentských a profesionálních nastudování, režijního přístupu a jeho vlivu na celkové vyznění díla na diváka, a to především skrze studentské i profesionální recenze.

V prvních kapitolách se hodlám věnovat příběhu Dido ve IV. knize Vergiliovy *Aeneis*. Dále původnímu libretu Nahuma Tatea a hudebnímu zpracování Henryho Purcella. Pokusím se najít důvod proč si tito barokní umělci zvolili zrovna Didonin antický příběh a jak tuto antickou hrdinku vnímala tehdejší společnost. *Aeneis* a libreto hodlám srovnat a podrobit analýze. Zachovávají si postavy v Tateově libretu svou původní charakteristiku, nebo je jejich psychologie zjednodušena či neúčelně omezena hudebním zpracováním?

Při mé analýze už budu vycházet především z rozhovorů s jednotlivými režiséry. S Magdalenou Švecovou, která uvedla v roce 2024 operu na Pražské konzervatoři a Davidem Křížem, který uvedl operu v roce 2019 na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Dále budu pracovat s textem oficiálního programu k premiéře oper *Tanec nevděčnic* od Claudia Monteverdiho a *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella a to proto, že se mi opakovaně nepodařilo s realizačním týmem Národního divadla moravskoslezského navázat přímý kontakt.

Opery *Tanec nevděčnic* a *Dido a Aeneas* byly nastudovány v režii ředitele Národního divadla moravskoslezského v Ostravě Jiřího Nekvasila, který svou verzi opery uvedl v roce 2023, nejdříve ve spolupráci se studenty Hudební katedry na Ostravské univerzitě a dále na prknech profesionálního „Divadla 12“. Obě opery byly také součástí jediného večera a uváděly se společně, což je kvůli poměrně krátké celkové délce opery *Dido a Aeneas* v divadlech velmi častým jevem. Poslední část této kapitoly bych ráda věnovala režisérce Národního divadla Alici Nellis, která chce svou inscenaci opery uvádět v Praze v roce 2026 a se kterou jsem navázala komunikaci online.

Nedílnou součástí mé práce bude také komparace několika recenzí, kterým dala tato představení vzniknout. Zde budu srovnávat názory hudebních i dramatických odborníků. Recenze jsem vybírala na základě věrohodnosti zdrojů a osob, které je psaly. V rámci analýzy studentské inscenace Magdaleny Švecové na Pražské konzervatoři se mi podařilo také vytvořit krátkou anketu mezi studenty a účinkujícími pěveckého oddělení, která mi nabídla vnímání inscenace z nového úhlu pohledu.

## 2. Henry Purcell

„Musical Shakespeare“, tak Purcella nazval významný skladatel a historik Charles Burney. Henry Purcell (1659 – 1695) je považován za jednoho z nejdůležitějších britských hudebních skladatelů vrcholného baroka.<sup>1</sup> Jako jediný a první z nejzásadnějších skladatelů, kteří formovali hudební svět Velké Británie po celá staletí, pocházel z Londýna a ve své zemi byl také nejvíce činný. Srovnatelného významu dosáhla v Anglii až generace skladatelů na začátku 20. století.

Na rozdíl od jeho známějších současníků, jako například italského skladatele Antonia Vivaldiho nebo Francouze Antoine Charpentiera, nebylo nutné Purcellovu velikost ve světě hudby nikdy zpětně objevovat – v práci analyzované dílo *Dido a Aeneas* je ovšem výjimkou. Svého postavení nadaného autora rozsáhlých děl ani po svém životě nepozbyl a jeho práce byla v Anglii z většiny studována a milována. V českém divadelním a hudebním prostředí je však poměrně málo známým. To si můžeme například dokázat faktem, že první uvedení jeho jediné skutečné opery *Dido a Aeneas* v Československu proběhlo až v roce 1960.<sup>2</sup>

### 2.1. Purcell a jeho život

O Purcellově životě toho nevíme mnoho. Je však známo, že v jeho rodině přetrvávala dlouhá hudební tradice. Jeho otec byl součástí Chapel Royal, ve kterém Henry působil až do konce života. Již od malička tedy vyrůstal v chorálovém prostředí chlapeckých sborů, kde byl hlasově rozvíjen. Jako členovi těchto sborů se mu dostalo privilegia hudebního vzdělání a lekcí kompozice od profesionálních hudebníků.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> KEATES, Jonathan, *Purcell: a biography*. London: Pimlico, an imprint of Random House, [1995], s. 9.

<sup>2</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010, s. 6.

<sup>3</sup> HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996, s.14.

Když pak v roce 1673 začal mutovat a jeho hlas se změnil, musel sbor opustit a dostal čestné místo správce královských hudebních nástrojů. Později se stal dokonce správcem a ladičem hlavních velkých varhan ve Westminster Abbey. V roce 1679 pak nahradil dalšího zásadního skladatele anglických hudebních dějin a autora první známé anglické opery *Venus and Adonis*, Johna Blowa, v roli královského varhaníka Westminster Abbey. Blow znal Purcella již od dětství a zřejmě ho zásadně ovlivnil v jeho tvorbě. Skladatelé spolu během let svého působení udržovali jak profesionální, tak i osobní vztah, založený především na podobném hudebním cítění a vzájemné inspiraci.<sup>4</sup>

Henry si svou pozici královského varhaníka udržel až do své smrti v roce 1695 a paradoxně ho pak v jeho funkci opět nahradil John Blow.<sup>5</sup>

## 2.2. Purcell a jeho tvorba

Henry byl především znám jako písňový skladatel, a to zejména díky hojné skladatelské produktivitě během svého života. Svou první píseň zřejmě složil už ve svých osmi letech. Mimo jiné se za svůj život stal mistrem práce se slovy a melodiemi v anglickém jazyce, jehož používání v době rozkvětu nových divadelních žánrů nebylo na prknech vůbec běžné. Nelze tomuto jeho umu, který využíval nejen pro divadelní, ale také chrámovou hudbu, upřít velký podíl na jeho popularitě, která oslovuje Anglii dodnes.<sup>6</sup>

Purcellova chrámová hudba, která tvoří jednu z klíčových oblastí jeho tvorby, zůstává mimo jiné důležitou součástí anglické liturgické tradice. Vyznačuje se komplexnější harmonií, sborovou polyfonií a silnějším emocionálním rázem. Tyto aspekty ve velké míře využívá především v kompozici „anthemů“, jež jsou dnes typickou součástí bohoslužeb v anglikánské církvi.

---

<sup>4</sup> HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996, s. 15.

<sup>5</sup> WESTRUP, Allan Jack. *Henry Purcell, English composer*, History Article, Encyclopaedia Britannica, 1926.

<sup>6</sup> KING – DABS, Andy: „*The birth of british music: Henry Purcell – The Londoner*“, Londýn: BBC Production, 2009.

Anthem je specifický typ liturgické hudby, který je zpravidla součástí ranní či večerní modlitby. Není však součástí mešního ordinaria, nebo stálých částí mše, ale je volně vložený do liturgie. Zpravidla se píše na biblický nebo duchovní text. Ekvivalentem v římskokatolické církvi mu může být například moteto.<sup>7</sup>

Bylo nevyhnutelné, že Purcellova kariéra se vedle komponování mistrovské chrámové hudby brzy obrátí také k hudbě světské a divadelní. Důležitým mezníkem v jeho životě se stal rok 1680, kdy poprvé skládá hudbu k představení *Theodosius* a divadlo se od té chvíle stává nedílnou součástí jeho života.<sup>8</sup> Libreto napsal populární anglický básník Nathaniel Lee, který se ve své práci často inspiroval antickými náměty.

Příběh pojednává o životě východořímského císaře Theodosia II., jenž vládl mezi lety 408-450 n.l. Proč byl pro tvorbu hudebního doprovodu zvolen Purcell, není přesně jasné, ale skutečností zůstává to, že od té doby k němu divadlo neodmyslitelně patří. Samotná premiéra díla byla velkým úspěchem a Purcell oslovoval svým stylem kompozice čím dál tím širší publikum.

Jeho díla vytvořená po tomto období prokazují jistotu a sebevědomí v kompozičním řemesle, a to díky bohaté rozmanitosti žánrů, druhů i stylů hudby, kterým se Purcell dále věnoval. Jako žádaný divadelní skladatel získal možnost představit svou hudbu obecnstvu, které nemělo přístup k vyslechnutí jeho duchovní tvorby, nebo dílům, jež byla věnována královskému dvoru.<sup>9</sup>

Ve své době byl posléze považován za génia zhudebňování dramatických textů. Na samotném vrcholu své kariéry psal hudbu na libreta nejpřednějších anglických dramatiků, jako například Johna Drydena, který se stal Purcellovým úzkým spolupracovníkem a přítelem.<sup>10</sup> Jedním z plodů jejich společné práce byla například anglická semi-opera „*Král Artuš*“.

Hudební žánr semi-opery kombinuje mluvené dialogy s hudebními a scénickými prvky, což jí umožňuje širší oslovení publika, přestože se nejedná o typickou barokní operu v italském stylu. Zlatý věk rozvoje tohoto hudebního žánru spadá právě do období vlády Karla II. a doby

---

<sup>7</sup> The Editors od Encyclopaedia Britannica, Article History, anthem.

<sup>8</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2010, s. 14.

<sup>9</sup> Medailonek života Henryho Purcella, Oficiální program k premiéře opery *Dido a Aeneas*, NDM.

<sup>10</sup> WESTRUP, Allan Jack, *Henry Purcell, English composer*, History Article, Encyclopaedia Britannica, 1926.

pozdější, tedy do doby života Henryho Purcella, který zaujímá v tomto typu tvorby pozici hlavního představitele.

Henry Purcell měl však i o něco méně formálnější stránku osobnosti. Ve své tvorbě se mimo jiné nechal inspirovat náladou Londýna 17. století, který byl proslulý svou živelností a společenským ruchem. Za svůj život složil na dvě stě pijáckých písní rozmanitého charakteru, které s oblibou učil své druhy v hospodském prostředí, a jež dnes jistě tvoří zajímavý protiklad ke zbytku jeho tvorby. Jejich obsah je založen na humoru a společenské satíře. Občas v nich lze najít také jemnou dávku vulgarity, která odpovídala vkusu osob, jež do prostředí hospodských podniků a kaváren chodívaly rády popíjet. Této reputaci se nevyhnul dokonce ani sám Purcell, jenž pro pobavení přátel a ostatních návštěvníků komponoval několikahasé písně či kánony s žertovným textem.<sup>11</sup>

Purcell se dožil relativně krátkého věku. Rok 1695, tedy poslední rok jeho života, je označován jako období horečné, intenzivní a vrcholné tvorby, která si na jeho zdraví pravděpodobně vybrala daň. Purcell umírá v Londýně, je mu tehdy pouhých 36 let a příčina jeho smrti je tehdejší medicíně nejasná. Dnes ji považujeme za následky tuberkulózy. Byl pohřben s veškerými poctami za tónů hudby pohřebního pochodu, které složil k pohřbu královny Marie II. Stuartovny. Pochován byl ve Westminsterském opatství, kde lze jeho hrob navštívit dodnes.<sup>12</sup>

Ačkoliv Purcell vyrostl, byl vyučován a celý svůj život pracoval v církevním prostředí, charakter jeho práce napovídá, že jeho zájem v hudbě a životě byl mnohem širší. Nemáme žádné zmínky o tom, že by ke tvorbě své chrámové hudby přistupoval jinak než spíše pragmaticky, více než z hlubokého vnitřního duchovního naplnění, které v ní ovšem nacházejí jeho posluchači. Jako jiní skladatelé psal zejména pro potřebu dvora, ať už se jednalo o jakoukoliv příležitost.<sup>13</sup>

Purcellův mistrovský talent mu ale umožnil plně skládat jak pro církevní prostory, tak pro světskou scénu, přičemž jeho umění se zvучností anglického jazyka v hudbě zůstává nepřekonáno. Skládal tedy pro potěchu duše, nebo to byl jen poctivý řemeslník, který vydělával na své živobytí jako všichni ostatní? Na odpovědi už tolik nezáleží – dílo, které po sobě zanechal, mluví dnes samo za sebe.

---

<sup>11</sup> KING – DABS, Andy: „*The birth of british music: Henry Purcell – The Londoner*“, Londýn: BBC Production, 2009.

<sup>12</sup> WESTRUP, Allan Jack, *Henry Purcell, English composer*. History Article, Encyclopaedia Britannica, 1926.

<sup>13</sup> HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996, s. 21.

### **3. *Dido a Aeneas***

Opera *Dido a Aeneas*, skvost anglické hudební literatury, zůstává posluchačům v českých divadlech jediným známým kouskem rané britské barokní opery. Proč však toto dílo londýnského skladatele Henryho Purcella tak výrazně oslovuje diváky i dnes, a to mezi stovkami barokních děl, které vzešly z kolébky opery – samotné Itálie?

Inspirace antikou a antickou mytologií byla v baroku běžná, neboť antické dědictví představovalo významný zdroj umělecké, ideové i estetické inspirace napříč evropskou kulturou. Ačkoliv byly antické příběhy a postavy často přetvářeny v rámci křesťanského světónázoru, zůstávaly nadále nositeli silných morálních poselství. Ve specifickém britském kulturním a náboženském prostředí pak mytologické motivy získávaly nový význam. Samotná barokní opera se pokoušela o jistou reinkarnaci antického divadla spojením hudby, pohybu a slova, což je dnes považováno za typický antický divadelní prvek. Antická mytologie nabízí silné morální a emocionální příběhy, které jsou pro tento typ divadla vhodné. Barokní estetika se v tomto ohledu také v hojné míře inspiruje antickou filosofií a uměleckým projevem. Hudba zde hraje klíčovou roli a posiluje emocionální dopad textu na diváka.

#### **3.1. Libreto a kompozice**

Nahume Tate, dramatik a básník, na jehož libreto opera vznikla, se začal vlastní interpretací Vergiliovy *Aeneidy* věnovat okolo roku 1678, a to nezávisle na budoucím hudebním zpracování. Mladý básník nejprve ovšem píše hru *Brutus z Alby, aneb očarování milenci*, která pojednává o době Aeneova praprapravnuka Bruta. Hra ihned zaznamenala značný divácký úspěch.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> KEATES, Jonathan, *Purcell: a biography*. London: Pimlico, an imprint of Random House, [1995], s. 180.

Pro potřeby libreta a zřejmě i z důvodu oblíbenosti mytické tematiky v rámci dvorských zábav se zhruba o deset let později vrací zpět k příběhu statečného trojského hrdiny Aenea a jeho kartaginské královny Dido. Ze hry *Brutus z Alby* si převzal pouze „čarodějnický živel“, který měl být jakousi středověkou náhradou za antické božstvo. Ve větší míře se ovšem inspiroval původním čtvrtým dílem *Aeneidy*.<sup>15</sup> Čarodějnický motiv byl zároveň oblíbeným scénickým prvkem dobových divadel. Jejich čáry umožňují na scéně vytvořit řadu jevištních efektů pro pobavení diváka.<sup>16</sup>

Libreto samotné je ale napsáno poměrně zkratkovitým způsobem a mnohé zápletky příliš nerozehrává. Tate zřejmě počítal s divákovým obecným vzděláním v antické literatuře, tudíž by se měl v příběhu bez problému orientovat. Ke zjednodušení dochází nejenom v obsahu, ale také v omezeném básnickém vyjadřování, které je pro potřeby libreta eliminováno.<sup>17</sup>

Ke kooperaci mezi Purcellem a Tateem zřejmě došlo na základě předchozí divadelní spolupráce. Velkou roli hrál také úspěch a podobné prostředí uvedení opery *Venus a Adonis* od Johna Blowa z roku 1684, kterou můžeme pokládat za neformální předlohu Purcellovu *Dido a Aeneas*. Mezi operami najdeme kompoziční rozdíly.<sup>18</sup>

Purcell v partituře kombinuje značnou dávku virtuosity a nové harmonie, která může diváka nadchnout, a v jejichž používání byl Purcell mistr. Využíval také nevšední způsoby kompozice. Například známá poslední árie královny Dido „*When I am laid in Earth*“ při které královna umírá, je zcela založena na elegických basových tónech a jednoduché táhlé melodii, která podtrhuje tragický nádech tohoto sólového výstupu. Jako jediná árie je doprovázená orchestrálně. Purcell zároveň věděl, jak využít barokních divadelních efektů, tak aby prostor divadla rezonoval skrze hudbu pro co největší návštěvníkův zážitek.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2010, s. 19.

<sup>16</sup> Medailonek obsahu opery *Dido a Aeneas*, Oficiální program premiéry opery *Dido a Aeneas*, NDM.

<sup>17</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2010, s. 20.

<sup>18</sup> HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996, s. 199.

<sup>19</sup> KING – DABS, Andy: „*The birth of british music: Henry Purcell – The Londoner*“, Londýn: BBC Production, 2009.

Zpěvu samotnému zde předchází pětiktaktová introdukce, kde se v basu již objevuje hlavní téma. Jedná se o chromatické ostinato, na jehož základě je pak vystavěna celá árie. Chromatické klesání se zde děje v rozsahu kvart, což bylo v baroku považováno za symboliku smrti a smutku (pohřební melodie, vkládání do hrobu). Chromatický postup je způsob pohybu mezi tóny, které se pohybují po půltónech – to znamená nejmenší možný interval v západním klasickém ladění.

Dido v *Lamentu* zpívá Belindě, aby se netrápila nad její smrtí, prosí ji, aby na ni vzpomínala v dobrém a zapoměla na její osud. Anglický text se doslovně opakuje, české libreto však při repetování tématu využívá nový text.<sup>20</sup>

*„When I am laid in Earth my wrongs Create.*

*No trouble in thy Breaft,*

*Remember me, but ah! forget my Fate.“*

*„Až v země klín mě pochováš, pro mě neběduj a pláčem neplýtvej.*

*Až odejdu snít, snad na hrob květ mi dáš,*

*pro mě neběduj, jen v dobrém vzpomínej.*

*Však zapomeň, jak zlý byl můj osud.“*

*Lamento Dido, Nahum Tate 1680<sup>21</sup>*

Oficiálních českých překladů Tateova libreta existuje několik. Tím nejznámějším překladem Vergiliovy *Aeneis* je překlad z roku 1933 od Otomara Váňorného. Nejaktuálnějším je zřejmě překlad Michala Ctibora z roku 2023. Překlada libreta se věnovala překladatelka Eva Bezděková a aktuálně libretista Pavel Drábek, s jehož textem pracovalo Národní divadlo moravskoslezské.

---

<sup>20</sup> RENZOVÁ, Miroslava, *Purcellova opera Dido a Aeneas a její inscenace na Konzervatoři Brno v roce 2008*, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2009, s 44.

<sup>21</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

Opera neobsahuje mnoho sólových výstupů, které by se daly považovat za plnohodnotné árie. Sám Purcell tyto písně nazývá „songy“. Jediná Dido má sólový part v celé opeře relativně rozsáhlý, přesto ne natolik náročný. Purcell jistě počítal s budoucím zpracováním amatérů.<sup>22</sup> V jejím provedení je však nesmírně náročným prvkem prožití a správná emoce, která podtrhuje Didonin konečný charakter královny Kartága, milenky a mučednice.

Nahume Tate ji ovšem nenazývá pouze tímto jménem, ale v jeho libretu se pojmenovává také jako *Elissa*.

*...Elissa dyes to Night, and Carthage Flames to Morrow...*

*Tanec čarodějnic, Nahume Tate*

1680<sup>23</sup>

Elissa bylo zřejmě její původní fénické jméno. Váže se k němu legenda o zakladatelce Kartága, princezně z Týru, která prchla na severoafrické pobřeží před svým manželem.<sup>24</sup> Zde se obratně dohodla s místními Berbery, měla získat pouze tolik půdy kolik pokryje volská kůže. Moudrá královna nařezala kůži na proužky a obkroužila rozsáhlé území a tím si zajistila prostor pro založení města. Napříč operou je ale královna, kromě tance čarodějnic, nazývána pouze jako Dido. Zřejmě proto, že je toto jméno spojeno s římskou literární tradicí a Vergiliovou předlohou.

Opera samotná se také značně těší oblibě muzikologů, kteří ji považují za jeden z vrcholů anglické hudebně-dramatické tvorby 17. století. Muzikolog Winton Dean, který se zajímal převážně o práci G. F. Händela, ve svých studiích oceňuje především Purcellovu hudební řeč, skrz kterou se skladateli podařilo vykreslit komplexní dramatické napětí a emoční hloubku srovnatelnou s rozsáhlejšími operními díly. Podle názoru tohoto hudebního vědce se Purcell soustředí na hudební jádro a na to, co chce posluchači předat bez zbytečných ornamentů.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> RENZOVÁ, Miroslava, *Purcellova opera Dido a Aeneas a její inscenace na Konzervatoři Brno v roce 2008*, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2009, s. 45.

<sup>23</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

<sup>24</sup> BAILEY, Cyril and HARDIE, Philip, *Dido*, Oxford classical dictionary, 2015.

<sup>25</sup> DEAN, Winton, *Essays on Opera*, Oxford University Press, 1990, s. 20.



Ellen Harris, muzikoložka, která věnovala opeře celou knihu, se v tomto ohledu s Deanem shoduje. Syrově prosté melodie v jejím názoru odpovídají anglické deklamaci a dramatickému rázu textu. V harmonii Purcell využívá chromatických postupů a ostinata, která šikovně komponuje do kontrastu jednotlivých částí díla, což podtrhuje jeho neustále se vyvíjející náladu.<sup>26</sup>

Ačkoliv byla opera po její premiéře a Purcellově smrti prakticky zapomenuta, její určité části se zachovaly v povědomí hudební veřejnosti až do doby obnovení její kompozice. Tento znovunalezený kousek britského barokního dědictví zůstává dodnes jednou z nejoriginálnějších kompozic prací Henryho Purcella a opačnou stranou mince italského tklivého afektu a francouzské dvorské elegance, které působily na díla hudebních skladatelů po celé Evropě.<sup>27</sup>

Zajímavým aspektem celé opery je také stará angličtina, ve které je dílo sepsáno a se kterou posléze mistrně pracuje Purcell ve své kompozici. Pro ucho moderního posluchače může být při poslechu zvláštní. Stará angličtina zněla v mnoha případech tak, jak se psala, nebo zcela jinak než dnes. Proto může být její laický posluchač překvapen výslovností různorodých slovíček.<sup>28</sup>

### 3.2. Srovnání libreta s *Aeneis*

Lze říci, že oproti *Aeneidě* je operní libreto Nahuma Tatea značně ochuzeno o různé epizodické situace. Ve velké míře se ovšem soustředí na vzájemné vztahy mezi postavami a jejich emoční vyjadřování, které dělá libreto vhodné ke zhudebnění.

Součástí operního libreta je prolog, jehož hudební doprovod byl bohužel během let ztracen. V prologu probíhá rozhovor mezi Phoebem (bohem slunce), Venuší, mořskými pannami, nymfami a pastýři. Náplň tohoto rozhovoru se žádným způsobem neváže k celkovému tématu libreta. Phoebus se v něm vytahuje svou bezmeznou mocí, zatímco mořské panny s ním laškují a posmívají se mu. Z moře mezitím vystupuje bohyně Venuše a s Phoebem navazuje rozhovor, zda se může láska stát příčinou smrti. Prolog pokračuje a končí tancem nymf a pastýřů, kteří oslavují život a Venušinu krásu.

---

<sup>26</sup> HARRIS, Ellen T, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Second edition, New York: Oxford University Press, 2018, s. 6.

<sup>27</sup> BUKOFZER, Manfred Fritz, *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*, Bratislava: Opus, 1986, s. 220.

<sup>28</sup> Komentář dirigenta Jiřího Habarta: Oficiální program k premiéře opery *Dido a Aeneas* v NDM.

*...Let us Love and happy Live,  
And gentle Planets give.  
Prepare those soft returns to Meet,  
That makes Loves Torments Sweet...*

*...Milujeme se veselí a užívejme čas,  
Kterým mocnosti nás a hvězdy podělí.  
A připravme se na odměny,  
Co muka lásky v med změní...*

*Tanec Nymf, Nahume Tate*

1680<sup>29</sup>

Prolog lze dnes pokládat za jakýsi „barokní přežitek“ s pramalou hodnotou pro nynějšího diváka. Stejně jako v literatuře sloužil jako úvod, předmluva či vstup do daného díla.<sup>30</sup> V hudbě měl prolog často formu jakési samostatné, scénicky ztvárněné, přede hry. Není výjimkou, že mnohdy prolog nabíral úplně jiného charakteru, děje i postav, než bylo uváděné dílo. Jeho smyslem tedy nebylo posouvat děj, ale připravit diváka na slavnostní a kulturně zakotvený rámec následujícího představení.

Tradice hudebních prologů vychází již z raného baroka a vrací se zpět až k úplně první celistvé operě Claudia Monteverdiho *Orfeus* z roku 1607. Ten k tomuto dílu dopsal „tocattu“ pro trubku, která měla přivítat diváky a navodit celkovou atmosféru opery.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

<sup>30</sup> Slovník spisovného jazyka českého, Praha: Academia, 1971.

<sup>31</sup> The Editors od Encyclopaedia Britannica, Article History, overture.

Děj samotného operního libreta *Dido a Aeneas* se od prologu přesouvá do paláce. Ztrápená královna Dido se zde svěřuje Belindě se svým tajným soužením, které jí přinesl příchod trojského hrdiny Aenea. Belinda, Didonina služka, radí královně, aby se podvolila svým citům. Popisuje Aenea jako hrdinu božského původu, oslavuje jeho sílu, chrabrost a ctnost. Sbor ji v tomto tvrzení podporuje.

*...Shake the Cloud from off your Brow,*

*Fate your wishes do Allow.*

*Empire growing, pleasures flowing.*

*Fortune Smiles and so should you...*

*...Z čela ten chmurný mrak odežeň,*

*Osud je tvým přáním nakloněn.*

*Říše vzkvétá, všechno plesá,*

*Štěstím, tak rozvesel se jen...*

*Árie Belindy, Nahume Tate*

1680<sup>32</sup>

Vergiliova IV. kniha v tomto ohledu začíná podobně. Dido se zde ale svěřuje své „milené sestře Anně“, která má v tomto případě představovat Belindu. Zároveň zdůrazňuje skutečnost slibu cudnosti, který složila po smrti svého manžela Sychaea.

*...Kéž však dříve mi zem svou nejhlubší otevře propast, nebo ať všemocný otec mě bleskem ke stínům smete, k bledým v podsvětí Stínům a v hluboké podsvětí temno, nežli tě, Cudnosti, znectím a poruším závazky tvoje!...*

*Vergilius,*

*Aeneis*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

<sup>33</sup> VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otomar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970, s.100.

Přichází moment, kdy se děj Tateova libreta a *Aeneis* značně rozchází. Vergilius podtrhuje roli bohů jako hybatelů událostí a přináší do děje rozhovor bohyní Juno a Venuše. Vychází najevo, že Dido se do Aenea nezamilovává pouze z vlastního citu, ale pod vlivem Venušina zásahu, který ji prakticky uvrhne do osudové vášně. Venuše tak činí z pouhého strachu před bohyní Juno, která přivedla Aenea ke karthaginským břehům, snad aby následně ovládla královninu vůli a poručila jí zničit Aenea i jeho lid.

Juno následně navrhuje, aby Dido a Aeneas uzavřeli mezi sebou sňatek. Sama jej symbolicky vykonává ve skryté jeskyni, kam se milenci uchylují během lovu přerušného bouří.

*...Všichni se rozprchnou lovci a noční temno je skryje, trójský vůdce a Dídó však vejdou do těžce sluje; já tam přítomna budu, a jestliže souhlasíš se mnou, dám mu ji v stálý sňatek a patřit bude jen jemu. Tam bude jejich svatba...*

*Vergilius, Aeneis*<sup>34</sup>

Nahume Tate ve svém libretu nenaznačuje, že by mezi Dido a Aeneem byl uzavřen sňatek, jedná se tedy čistě o milostný vztah, který je zpečetěn jedinou společnou nocí. Tate zároveň nahrazuje božský prvek třemi čarodějnicemi. Důvodů může být hned několik – čarodějnice byly v té době oblíbeným prvkem zábavy ve společnosti. Lidem nemusely připadat natolik vzdálené, ale jejich scéna se mohla baroknímu divákovi zdát přirozenější než rozhovor dvou nedotknutelných bohyní.<sup>35</sup>

V barokních divadlech se hojně využívaly propracované rekvizity a pohyblivá scéna, která divákům zprostředkovávala živý a dynamický zážitek. Divadla se pokoušela navodit pocit náhledu do zcela jiného světa. Používaly se perspektivní malby, stroje pro létání postav, či propracované jevištní technologie, jako například otočné jeviště. Zatímco postavy bohyní většinou využívaly vznešenou stylizaci, čarodějnice nabízely zcela jiný inscenační potenciál. Jejich přítomnost umožňovala využití kouzelnických efektů a iluzí, které dodávaly představení tajemný magický prvek a měly za úkol v divákovi navodit úžas.

Dalším pádným důvodem pro výměnu bohyní za čarodějnice může být objednávka opery pro dívčí penzionát. Pro Tatea bylo tedy nutné vytvořit co nejvíce rolí, které by zastaly mladé

---

<sup>34</sup> VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otomar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970, s. 104.

<sup>35</sup> Komentář režiséra Jiřího Nekvasila: Oficiální program premiéry opery *Dido a Aeneas*, NDM.

dámy. Vytvořením tří čarodějnic mu vznikla role navíc, kterou Purcell následně zakomponoval do působivého hudebního tria.

Nahume Tate se od čarodějnického tance přesouvá v ději libreta do lesů, kam se šťastná Dido vydává společně a Aeneem a dvořanstvem na lov. Stejně jako ve Vergiliově *Aeneis* jsou přistiženi náhlou bouří, která ale v tomto případě milence spíše rozděluje, než by je spojovala. Belinda spěšně odesílá dvořany a milenecký pár zpět do bezpečí městských hradeb. Aeneas je však čarodějnicemi schválně pozdržen a odchází jako poslední. V té chvíli se mu zjevuje falešný přízrak boha Merkura, jenž mu zprostředkovává údajný vzkaz od boha Jova – Aeneas musí ihned opustit Kartágo a se svou družinou odplout.

*...Stay Prince and hear great Joves command,*

*He summons thee this Night away.*

*To Night thou must forsake this land,*

*The Angry God will brook no longer stay...*

*...Stůj kníže, Jovišův příkaz slyš,*

*Dnes odjedeš do slunce západu.*

*Hned z této země musíš pryč,*

*Hněvivý bůh ten nezná odkladu...*

*Árie přízraku boha Merkura, Nahume Tate*

1680<sup>36</sup>

Přestože Aenea naplňuje tato představa smutkem, příslibuje údajnému Merkurovi poslušnost a ihned se chystá k odplutí. Ještě vyjadřuje lítost nad odloučením od královny Dido a stejně jako v *Aeneis* s obavami přemýšlí, jak jí tuto skutečnost sdělí.

*...Joves Command shall be Obey'd,*

---

<sup>36</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

*To Night our Anchors shall be weighed.*

*But Ah! what language can I try,*

*My Injured Queen to pacify.*

*...Jovišův příkaz uposlechnu,*

*A ještě tento den kotvu zvednu.*

*Jakými slovy však, jakou řečí,*

*Dotčenou královnu ukonejším...*

*Árie Aenea, Nahume Tate*

1680<sup>37</sup>

Následující scéna libreta se přesouvá zpět do paláce. Dido s Belindou zde sledují tanec Aeneových námořníků, kteří se připravují k odplutí. Vzápětí přichází Aeneas a mezi mileneckým párem dochází ke konfrontaci. Na rozdíl od *Aeneidy*, kde královna nejdříve zuří, ale posléze neoblomného Aenea usilovně prosí, aby s ní zůstal, v libretu Aeneas se svým odchodem váhá.

*...jestliže zásluhu jakou mám o tebe, jestli jsem tobě bývala nějak milá – ó slituj se nad pádem domu, odlož ten úmysl svůj – ač je-li teď ještě čas k prosbám!...*

*Vergilius,*

*Aeneis*<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

<sup>38</sup> VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otomar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970, s.111.

Královna ho v libretu obviňuje z pokrytectví – viní ho z toho, že se zbaběle schovává za vůli bohů, místo aby převzal zodpovědnost za vlastní činy. Aeneova reakce se v tomto momentu mezi libretem a *Aeneis* značně liší. Zatímco v opeře dochází mezi jím a Dido k rozepři, v níž princ vyznává královně svou lásku a touhu s ní zůstat, ve Vergiliově *Aeneidě* nad svým odchodem nepochybuje. Didoně vyčítá, že mu brání v naplnění jeho poslání v nalezení své vlasti, zatímco ona sama se denně může kochat městem, které sama vybudovala. Jistým způsobem jí tímto naznačuje, že to byla právě ona, kdo ho vehnal do osidel manželství, což nebyl jeho úmysl.

*...Aeneas, hrdina zbožný, ač rád by byl královně bolest ztišit útěšnou řečí a velké ji soužení zmírnil, vzdychaje z hlubin srdce a láskou rozechvěn v duši, přec jen rozkaz boží chtěl vykonat: proto šel k loďstvu...*

Vergilius,

*Aeneis*<sup>39</sup>

Nad smrtí Dido se musíme jako čtenáři zamyslet. Vergilius ji popisuje poměrně detailně, Dido, zlomená smutkem a zradou, nechává ve městě postavit hranici na které nejdříve rituálním způsobem spaluje Aeneovy věci. Před tím, než sama sebe probodne zanechaným dardanským mečem, ještě proklíná Aenea a jeho lid.

*...aspoň ať chrabrý lid jej souží válkou a boji, ať je ze země štván, ať z náručí synova vyrván, za pomoc musí žebrat a nehodnou zhoubu svých druhů vidí, ať nečestný mír je konečně donucen přijmout a ať sladkému žití a vládě se netěší dlouho, nýbrž ať před časem padne a nepohřben zůstane v písku!...*

Vergilius,

*Aeneis*<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otomar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970, s. 122.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 122.

V libretu však není o Didonině sebevraždě ani zmínka. Po Aeneově odplutí Dido vítá smrt jako vysvobození ze svého soužení. Není však nijak konkretizována – neumírá ani mečem, ani jedem. V některých inscenacích Dido prostě uléhá na lůžko, v jiných odchází ze scény, občas umírá Belindě v náručí. Ve většině případů však vstupuje do královské lázně a mizí pod její hladinou z očí diváků. Proč se právě motiv lázně objevuje v divadlech tak často není známo – může jít o metaforu očištění, nebo vizuálně silný obraz přechodu mezi světem živých a mrtvých.

Jak a proč tedy Dido v Tateově libretu vlastně umírá? Je důvodem její smrti bolest nebo hanba? Ve své závěrečné árii již nezmiňuje Aeneovo jméno, ale soustředí se na sebe – prosí, aby si lidé uchovali myšlenku na ni samotnou, ale zapomněli na její chyby a tragický osud.<sup>41</sup> Proč však většina inscenací nazývá Didoninu smrt sebevraždou, zůstává nejasné. Snad byl tento motiv z Vergiliovy *Aeneis* v jejich tvůrcích natolik zakořeněn, že ho můžeme pokládat za zřejmý.

*...Death is now a Welcom guest...*

*...Pojď, smrti, vítaný ty hosti...*

*Lamento Dido, Nahum Tate*

1680<sup>42</sup>

### 3.3. Premiéra opery v roce 1689

Opera *Dido a Aeneas* měla svou premiéru v penzionátu školy mladých šlechticů v Chelsea v roce 1689. Správcem penzionátu byl tehdy divadelní a taneční mistr Josias Priest, který v hojně míře působil v tehdejší předním londýnském divadle *Dorset Garden*. Zde se zřejmě s Purcellem také seznámil.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> HARRIS, Ellen T, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Second edition, New York: Oxford University Press, 2018, s. 7.

<sup>42</sup> DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

<sup>43</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2010, s. 20.

Priest tehdy vedl penzionát už devátým rokem. Orientace v divadelních vědách, či rozvíjení tanečních hereckých a hudebních schopností zde byly tradicí a nedílnou součástí výuky. Jedna z možností příčin vzniku opery tedy je, že si její kompozici u Purcella objednal právě Priest. Tuto domněnku lze podpořit také tím, že většina postav, které v opeře vystupují, jsou ženy.<sup>44</sup> V postavě královny Dido se alternují mezzosoprán s dramatickým sopránem. Variabilita obsazování hlasů v této opeře je velmi rozmanitá a postavy lze obsazovat jak chlapci, tak dívkami, dle možnosti a potřeby instituce, která dílo provádí.<sup>45</sup>

Henry Purcell také zřejmě počítal s tím, že Priest zastával vysokou pozici tanečního mistra a choreografa a do opery vložil mnoho částí vhodné k tanečnímu doprovodu. Ať už se jedná o části sborové, či menší uskupení, například výstup čarodějnic.

*Dido a Aeneas* ale nebyla první opera, která se v penzionátu inscenovala. V roce 1684 zde proběhlo představení již zmiňované opery *Venus a Adonis* od skladatele Johna Blowa, na kterém se Priest podílel choreograficky a která se prvotně konala soukromě na královském dvoře.

Za Purcellův život existuje oficiální dokumentace pouze jediného provedení opery *Dido a Aeneas*, a to právě v dívčím penzionátu roku 1689. Přesto není vyloučen fakt o jejím prvotním uvedení také pro královský dvůr. Je totiž nepravděpodobné, že by se skladatel věnoval takto obsáhlému a propracovanému dílu pouze pro penzionát. Náročnost interpretace opery z hudebního, ale především i hereckého hlediska také napovídá, že její nastudování nebyla jednoduchá záležitost a vyžadovala jistou míru zkušeností. Fakt o jejím předchozím uvedení však nebyl nikdy potvrzen.<sup>46</sup>

Purcellova opera představuje interpretační výzvu zejména z hlediska výrazu a citlivého ztvárnění postav. I když z vokálního hlediska neobsahuje extrémní hlasové nároky, ani náročnou ornamentiku, vyžaduje hluboké porozumění hudebnímu výrazu a dramatické intenzitě, což může být náročné i pro profesionálního zpěváka. Klíčovým prvkem je na jevišti emocionální působivost, která má diváka doslova vtáhnout do děje.

---

<sup>44</sup> KEATES, Jonathan, *Purcell: a biography*, London: Pimlico, an imprint of Random House, [1995], s. 184.

<sup>45</sup> Komentář dirigenta Jiřího Habarta: Oficiální program k premiéře opery *Dido a Aeneas* v NDM.

<sup>46</sup> KEATES, Jonathan, *Purcell: a biography*, London: Pimlico, an imprint of Random House, [1995], s. 184.

Opera jako celek, mimo určité árie, jež byly otištěny v dobových sbírkách, pak bohužel upadla na dlouhou dobu v zapomnutí. Neexistují žádné doložené známky o jejím celkovém opakování. O její reinkarnaci se ve 20. století poté postaral známý britský skladatel a dirigent Benjamin Britten, který byl Purcellovým velkým obdivovatelem.

V kontextu Purcellovy tvorby tedy představuje opera *Dido a Aeneas* naprostou výjimku. Většina jeho tvorby spadá především do oblasti semi-oper a písní, chrámových či světských, z nichž je dnes již naprostá většina zapomenuta. Plnohodnotná opera, ať už ji Purcell za tímto účelem tvořil či ne, je u něj však osamoceným zjevem. Právě proto je také fascinující, že toto dílo přežilo staletí a stále se objevuje na operních scénách světa, což jen podtrhuje jeho hudební a dramatické kvality.

### 3.4. Benjamin Britten

Benjamin Britten byl britským dirigentem, klavíristou a skladatelem 20. století. Jeho opery jsou dnes považovány za nejlepší anglické opery od dob barokního skladatele Henry Purcella. Purcell mu byl v jeho práci velkým vzorem, ctil nejen jeho odkaz, ale také se u něj projevovala silný patriotismus a láska k anglické tradici. Záměrně se vyhýbal experimentálními tendencím 20. století a vracel se zpět ke starým skladatelským metodám.<sup>47</sup>

Vlivem stále inspirace Purcellovým stylem kompozice napsal dílo *Průvodce mladého člověka orchestrem*, ve kterém se vyskytuje variace a fuga na Purcellovo téma. Roku 1951 po více než 200 letech začal opět vytvářet ze zbylých fragmentů operu *Dido a Aeneas* a vdechnul jí nový život. Z původní opery se dochovalo především libreto, mnoho částí však v partituře chybělo. Britten tyto části nahradil jinými Purcellovými skladbami, které transponoval do správné tóniny. Na konečné verzi současné partitury z roku 1960 pracoval s anglickou muzikoložkou a jeho asistentkou Imogen Holstovou. Tato partitura je prakticky jedinou uváděnou verzí, kterou dnes můžeme na prknech divadel vidět.<sup>48</sup> Společně jí posléze uvedli na divadelním festivalu staré hudby.

---

<sup>47</sup> MALÁ, Veronika, *Benjamin Britten: Lachrymae*, Bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění Brno, 2014, s. 7.

<sup>48</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010, s. 21.

Několikaletá práce na opeře a studium díla Henryho Purcella ho hluboce přiblížilo ke staré anglické literatuře, jazyku, hudebním tradicím a kompozici barokního světa Purcellovy doby. Vzpomínkové koncerty k počtě skladatele Henryho Purcella v roce 1945 otvíral tvrzením: „*Henry Purcell byl poslední významnou mezinárodní osobností anglické hudby.*“<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> WIEBE, Heather, *Britten's Unique Pasts*, Cambridge University Press, 2012, s. 79.

#### 4. Dido v antické mytologii

Dido, nebo také Elissa, byla zakladatelkou a první královnou města Kartága. Její příběh ale začíná v Tyru, starověkém fénickém městě na severozápadním pobřeží dnešního Libanonu. Dido zde byla šťastně provdána za fénického knížete Sychaeuse, kterého hluboce milovala. Ten byl však pro svůj bohatý majetek krutě zavražděn Didoniným bratrem Pygmalionem, tyrským králem, který se obával zastínění své vlastní autority a postavení.

Když se nešťastná Dido dověděla o pravém důvodu úmrtí svého manžela a o identitě jeho vraha, prchla s menší skupinou poddaných nespokojených s Pygmalionovou vládou a svou sestrou Annou, na severozápadní pobřeží Afriky. Než vyplula, ještě naplnila loď Pygmalionovým bohatstvím, jehož prostřednictvím si v nové zemi koupila půdu. S pomocí svých druhů a svého důvtipu založila město Kartágo. Jako vládkyň se zde rozhodla z úcty ke svému zesnulému manželovi žít a kralovat bez muže.

*...Latoně tichý ples pak proudí blaženou hrudí: taková byla i Dídó, jak radostně kráčela středem, pečujíc o své dílo a budoucnost království svého.*

*Vergilius,*

*Aeneis*<sup>50</sup>

Když v jejím městě posléze přistála loď s hrdiny připlouvajícími z Tróje, včetně syna samotné bohyně Venuše Aenea, poskytla jim azyl a ochranu. Soucit, který ji ovšem k Aeneovi poutal, přerostl brzy z důvodu Venušina přání a přičiněním boha Amora, v lásku. Venuše tak učinila ze strachu z bohyně Juno, která hrozila, že Dido ovládne a poručí ji loď i s její posádkou zničit.

*...Co jí pomohou věštci? Co platny jsou modlitby vášním? Co je platný jí chrám? – Žár lásky jí užívá srdce a ten záhubný jed jí v prsou potichu žije...*

*Vergilius,*

*Aeneis*<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otomar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970, s. 29.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 102.

Královna se tak se svým zapovězeným citem soužila sama, než se přiznala své sestře Anně. Na její naléhání a přesvědčování pak podlehla. Zradila vlastní slib a Aeneovi předložila své srdce. V náhlé bouři byli pak samotnou Juno, bohyní sňatků, oddáni.

Jejich štěstí však netrvá dlouho. Aeneas brzy dostal od nejvyššího boha Jova zprávu na motiv popuzeného krále Iarba, který se Dido kdysi dvořil a kterého královna odmítla. Aeneas má opustit Kartágo a hledat si vlast v Itálii. Když Dido tuto zprávu vyzvěděla, prosila nejdříve Aenea, aby v Kartágu setrval a přání bohů neplnil. Ten však její návrh s bolestí odmítá a ona, šílená hněvem a žalem, proklíná jeho a jeho rod. Když Aeneas za pár dní z města bez rozloučení odplouvá, páchá ze studu a žalu sebevraždu jeho mečem.<sup>52</sup>

Jak napsal překladatel Vergiliovy *Aeneis* Otmar Váňorný: „*Dido je jednou z nejvzácnějších postav Aeneidy a vůbec epické poezie.*“<sup>53</sup> Vergilius ji popisuje jako tragickou postavu, která si svůj život vzala kvůli nešťastné lásce. Její cit ke konci příběhu hořkne a Aenea před svou smrtí zatracuje.

#### **4.1. Heroida**

Její další tvář však můžeme najít v literatuře, která vznikla také poměrně brzy, a to v Ovidiově *Heroidě*, nebo také „*Listech heroin*“. Jedná se o ranou básnickou sbírku ve formě dopisů, ve kterých autor představuje slavné antické hrdinky píšící svým manželům nebo milencům. Většinou se jedná o muže, jež je zradili, opustili, zapomněli na ně nebo jim ublížili jiným způsobem.<sup>54</sup> Mytologické hrdinky se v dopisech projevují jako obyčejné ženy, které se vyznávají ze svých pocitů opuštěnosti, obav, stesku nebo žárlivosti. Zbavuje je to jejich mytologické odtažitosti.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> ZAMAROVSKÝ, Vojtěch, *Bohové a hrdinové antických bájí*, 6. upr. vyd. Praha: Brána, 2005, s. 110.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>54</sup> ŠOLCOVÁ, Eliška, *Listy heroin aneb šest antických hrdinek pro současné jeviště*, Bakalářská práce, Univerzita Karlova, 2018, s. 6.

<sup>55</sup> PATÁKOVÁ, Irena, *Ovidiovo pojetí milenky v Amores*, Bakalářská práce, Univerzita Palackého, 2010, s. 10.

Královna zde Aeneovi píše dopis na rozloučenou poté, co se dozví, že se chystá k odplutí. Vyjadřuje se jako zármutkem zlomená manželka. Odsuzuje Aenea za to, že ji opustil i po její pohostinnosti a projevených citech. Obviňuje ho ze zneužití a předpovídá, že se mu následky jeho činů jednou vrátí. V dopise se skrze výčitky a hrozby sebevraždy snaží v Aeneovi vzbudit opětovnou vášeň a lásku, tím také docílit jeho návratu. Podobně jako třeba v Tateově libretu i zde však zůstává akt smrti pouze relativní – nikdy k němu v textu vlastně nedojde. V závěrečných větách Dido už pouze popisuje sebe a Aeneův meč, který svírá v rukou, připravená zemřít.<sup>56</sup>

*...Dardarian, receive this song of dying Elyssa: what you read are the last word written by me. I do not speak because I hope to move you with prayers: I offer up my prayers to a hostile god!... Aeneas offered a reason to die, and the sword. Dido killed herself by her own hand...*

*Ovidius, Listy Heroin<sup>57</sup>*

Přestože Dido Aeneovi vyčítá jeho odchod, neodmítá svou lásku k němu ani vůči němu neprojevuje otevřenou nenávist. Naopak sama přiznává, že ho „*miluje stále více*“. Obrací pozornost také k vlastní hanbě, se kterou se po jeho odchodu musí vyrovnat. V tomto kontextu zmiňuje i skutečnost, že v sobě nosí Aeneovo dítě, čímž naznačuje, že odplutím nezanechává v Kartágu jen ji, ale také kus sebe samého.

*...Wicked man, you abandon both pregnant Dido and that part of you hidden enclosed by my body. You add the infant's death to the unhappy mother's and you'll be author of the funeral of your unborn child...*

*Ovidius, Listy Heroin<sup>58</sup>*

Ve Vergiliově *Aeneis* se motiv těhotné Dido neobjevuje. Ovidius tím tedy přidává nový podnět, který ještě více umocňuje tragédii či zradu. Motiv Didonina těhotenství není příliš

---

<sup>56</sup> LINDHEIM, Sara H, *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Wisconsin studies in classics Press, 2003, s. 44.

<sup>57</sup> OVID, *The Heroides*, Translated by A.S. Kline, 2001, s. 42, 51.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 47.

běžný, například v operních inscenacích se s ním, pokud se nejedná o přímý úmysl režiséra, běžně nesetkáme.

## 5. *Dido abbandonata*

Autor libreta opery *Dido abbandonata*, Pietro Metastasio (1698 – 1782), byl jeden z nejznámějších italských básníků a uznávaných libretistů opery seria své doby. Jeho libreta byla zhudebněna více než osm set krát. Už jako dítě ohromoval svým improvizovaným veršováním, což mu přineslo pozornost významného učence Vincenza Graviny, který ho posléze, jako svého adoptivního syna, přejmenoval z Pietra Trapassiho na Pietra Metastasia. Jeho jméno tím získalo řeckou podobu a mělo odkazovat na jeho kulturní a literární ambice.

Během svého života a skrz své studium v různých koutech Itálie, se brzy dostal do vysokých aristokratických kruhů. Seznámil se s tehdejší sopranistou Farinellim, skladatelem Nicolou Porporou, nebo Leonardem Vincim, který jeho díla posléze sám zhudebňoval. V tomto prostředí byl úspěch mladého básníka zaručen.

Na žádost slavné pěvkyně La Romaniny složil v roce 1723 svůj první melodram – *Dido abbandonata*, lyrickou tragédií o konfliktu mezi láskou a povinností, která byla poprvé uvedena v Neapoli o rok později.

Ve třicátých letech získal Pietro Metastasio pozvání od samotného rakouského císaře a přestěhoval se do Vídně. Zde působil jako dvorní básník až do své smrti. Vytvořil zde řadu kantát, oratorií a melodramů, ve kterých se hojně inspiroval antickou mytologií. Mnoho z jeho děl byla natolik oblíbená, že byla uváděna nejen jako opery, ale také jako samostatné divadelní hry. Jeho texty zhudebňovali skoro všichni hudební skladatelé od Pergolesiho po Mozarta.<sup>59</sup>

*Dido abbandonata* je operní libreto rozdělené do tří částí. Poprvé bylo zhudebněno skladatelem Domenicem Sarrem v roce 1724 a v následujících letech řadou dalších umělců. Děj libreta je inspirován Vergiliovou *Aeneidou*. Metastasio se zde zaměřuje na vytříbenou práci s jazykem, která pro něj byla typická, a psychologii postav. Osud opuštěné královny se stal ikonickým příběhem tragédie pro řadu dalších barokních libret.

Metastasiova *Dido* se oproti té Tateově zmítá mnohem bouřlivěji mezi povinností a citem. Tate ji v tomto ohledu vykreslil mnohem romantičtěji, její tragédie je plná emocí, postavená na bezprostřední bolesti. Zatímco u něj nalezneme také symbol nadpřirozena, a to ve třech čarodějnicích, Metastasio vytváří čistě lidskou tragédií.

---

<sup>59</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, Article History, Pietro Metastasio.

Rozdíly najdeme i v ději děl. Důležitou roli zde hraje král Iarbas, zhrzen z královnina rozhodnutí, která odmítla jeho nabídku k sňatku. Když se dozvídá o plánovaném sňatku mezi Dido a Aeneem, rozpoutá válku, ve které je ovšem poražen. Zdá se, že příběh skončí šťastně, Dido přesvědčuje Aenea k sňatku a ten svoluje. V předvečer jeho svatby se mu ale zjevuje duch jeho otce a ten mu připomíná jeho povinnost, musí ihned vyplout a Dido v Kartágu zanechat. Válečník se rozhodne uposlechnout a svou nastávající opouští. Ta v návalu zármutku a ztracené hrdosti spáchá v náručí své sestry sebevraždu.

Ačkoliv jsou libreta napsána v odlišných jazycích, spojuje je jejich mistrná kvalita. Tate je ve svých textech mnohem přímočařejší a syrovější, italská verze se neobejde bez patosu.

*...Son regina e sono amante,*

*E l'impero io sola voglio,*

*Del mio soglio e del mio cor.*

*Darmi legge in van pretende,*

*Chi l'arbitrio a me contende della gloria,*

*E dell'amor ...*

*Pietro Metastasio, 1723<sup>60</sup>*

Dílo zhudebnily desítky hudebních skladatelů. Ačkoliv již není běžnou součástí divadelních repertoárů, zůstává nezapomenuto jako hudební rarita barokních festivalů, nebo se uvádí současně s jinými díly.

Mimo jiné se libretem nechal inspirovat známý barokní skladatel a houslista Giuseppe Tartini ve své houslové sonátě *Didone abbandonata*.

---

<sup>60</sup> METASTASIO, Pietro, *Libreto*, 1723, s 6.

Obecně je jeho dílo známé především pro svou virtuositu a kombinaci pokročilé techniky a poetiky.<sup>61</sup> Zde se ale obrací k hluboké emoci a prožitku. Hudební nálada se během skladby proměňuje a střídá vztek, bolest i smutek. Může tak symbolizovat vnitřní svět ženy, která se chystá zemřít pro milovaného muže. Sonáta nepředstavuje konkrétní děj, ale posluchači obeznámenému s její předlohou může evokovat finální *Lamento Dido*.

---

<sup>61</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, Article History, Giuseppe Tartini.

## 6. Inscenace

Inscenací opery *Dido a Aeneas* proběhlo v českých divadlech zatím poměrně málo. Pokud se zaměříme na repertoár souborů operní sítě divadel v Česku, zjistíme, že většina z nich uvádí několik desítek klasicistních, romantických a veristických oper, které se v neustálém koloběhu vrací pro oblíbenost široké veřejnosti zpět na ta samá jeviště. Ať už se jedná o klasicistního Mozarta a jeho geniální komické opery, Wagnerovy grand-opery či Verdiho bel canto často končící tragickým vyústěním. Divák miluje italský patos, extrémní emoci a hlubokou zápletku. Nová tvůrčí období také nabízejí propracovanější kompozici, dlouhé virtuózní árie či zajímavější dramatický přednes. A ať už to je divoká Carmen, nebo bídák Don Giovanni, jedná se o hrdiny v konfliktu s obyčejností lidského osudu. To jim dovoluje publikum jednoduše vtáhnout do děje a činí tak operu nesmrtelnou. Jedná se o velkolepé inscenace s mohutným sborem a kostýmovou výpravou.

Barokních oper se mezi těmito favority vyskytuje málo a často se jedná pouze o letmou zkoušku onoho důvěrně známého diváka a o to, co všechno je schopen inscenátorům povolit. Oproti pozdějším diváckým operám jde totiž o dílo křehkého charakteru. Složení sboru a orchestru, harmonizace hudby, specifický herecký výkon, nebo samotné postavení divadla se mnohdy zcela liší. Barokní opera tak klade zcela jiné nároky na její nastudování a na důležité rozhodnutí, zda se bude dílo uvádět v historicky poučené interpretaci nebo v moderním pojetí.<sup>62</sup>

První uvedení opery u nás proběhlo již v roce 1960, kdy se jí věnovalo studentské Operní studio brněnské JAMU.<sup>63</sup> Prvního ryze profesního nastudování se však v Československu dílo dočkalo o několik let na to, a to v roce 1976, tedy 16 let po uvedení její nové zkompleťované verze. Uvedena byla ve Státním divadle v Brně a režíroval jí Milan Pásek.

---

<sup>62</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010, s. 35.

<sup>63</sup> TAJOVSKÁ KRAJČOVIČOVÁ Jana, *Režisérská sonda k opeře Dido a Aeneas Henryho Purcella*, Bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2022, s. 22.

Pro délku opery a její skromnější obsazení, nebylo možné operu uvádět na prknech velkých divadel jako celovečerní program. Často se její uvedení kombinuje s jinými kratšími barokními operami a využívají se menší divadla. Zatímco standardní opera trvá přibližně dvě a půl hodiny, *Dido a Aeneas* obvykle nepřesáhne hodinu. Nelze jednoznačně určit, se kterým dílem bývá opera uváděna nejčastěji. Často se však jednalo o opery dalších barokních mistrů, jako například o operu Giovannioho Battisty Pergolesiho *Služka Paní (La serva padrona)*. Jedná se o typický příklad opery buffy, která má za úkol publikum zejména pobavit. Hlavní roli zde zpívá koloraturní soprán, jenž může tvořit kontrast k dramatickému (mezzo)sopránu královny Dido. Konkrétním příkladem děl, která jsou v práci uváděna, může být například opera *Tanec Nevděčnic* Claudia Monteverdiho, geniálního skladatele tvořícího zejména na pomezí renesance a baroka.

Dramaturgové se ovšem neomezují pouze na barokní repertoár. Není výjimkou, že opera *Dido a Aeneas* bývá v Česku kombinována s moderními díly, často tuzemských skladatelů. Příkladem může být operní hříčka s antickou tematikou *Dvakrát Alexandr* od Bohuslava Martinů, *Odysseův návrat* od Josefa Berga, či *Diogenes* Ilji Hurníka. V této kombinaci byla opera uvedena v České republice poprvé, a to v roce 1976 na prknech Státního divadla v Brně.

Mimo dramatické nastudování bývá opera také výjimečně uváděna pouze koncertně. Může se uvádět jako celistvé dílo nebo se hrají pouze určité části, árie konkrétních postav bez recitativů.

Nelze ale opomenout ještě originálnější přístupy k opeře. V roce 1988 byla na Nové scéně Národního divadla uvedena opera *Dido a Aeneas* s činoherním komentářem nové postavy, samotného Henryho Purcella, jehož monology vyšly z pera režiséra Jiřího Nekvasila. V roce 1992 se v Českých Budějovicích dokonce dočkala ryze tanečního nastudování. Celé taneční libreto zde vzniklo pouze z iniciace choreografky Libuše Králové. I zde ale musela být opera kombinována s jiným dílem, v tomto případě to byla Mozartova *Symfonie g moll*.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010, s. 33.

Důležitou roli při divadelním zpracování hraje také aspekt rozestavení orchestru, který má správně hrát na jevišti společně se zpěváky. Dirigentem se poté stává sám cembalista, stejně jako při jejím prvotním uvedení, kdy ji dirigoval od nástroje zřejmě sám Henry Purcell. To nebylo v té době raritou. Dirigent dílo doprovázel hrou bassa continua, typickým prvkem barokní kompozice. Časem se však tento způsob stal nedostačujícím, to bylo spojeno především s novým tvůrčím obdobím a jeho změnami, klasicismem. Plnohodnotnou osobu dirigenta s umem sledovat celkovou partituru však najdeme až v 19. století.<sup>65</sup>

Ačkoliv se to může zdát modernímu divákovi zvláštní, nebo možná až rušivé, pro baroko byl tento způsob hry velice běžný. Používal se zejména z důvodu jiné divadelní akustiky, která se výrazně lišila od té dnešní, navázání kontaktu se zpívajícím, či pouze z vizuálního hlediska. Přímý pohled na hudebníky dodával představení dynamiku. Přejít orchestru do „orchestřiště“ začal být normální až od 18. století s rozvojem větších divadel a složitějších scénických požadavků.

Místo působení orchestru v jednotlivých inscenacích, jež jsem za účelem zpracování práce zhlédla, se liší. Některé jsou po této stránce zpracovány dobově, dirigent tedy řídí představení od cembala, které má postavené směrem k jevišti, aby navazoval kontakt nejen se smyčcovým kvartetem, ale také se zpěváky. V jiných lze najít přidanou postavu dirigenta, jenž řídí menší orchestr klasickou moderní formou, která je dnešnímu divákovi blízká. Ve všech inscenacích se ovšem orchestr nachází na jevišti, publikum si tak nemůže nechat ujít pohled na dobové nástroje a barokní způsob hry.

---

<sup>65</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, Article History, conductor.

Barokní hudba se také hraje v hlubším ladění, jednalo se o přirozený efekt způsobený stavbou nástrojů a materiálem, ze kterého byly vyráběny. Ten byl často velmi citlivý na změnu teplot a vlhkost. Nejčastěji se hrávalo na nástroje smyčcové nebo strunné.<sup>66</sup> Jako struny se využívala především ovčí střívka, která se ladí mnohem náročněji než současné kovové nebo nylonové struny. Za zmínku také stojí rozdílný způsob držení nástroje nebo smyčce. Konečným aspektem může být také barokní interpretace hry. Jak už bylo zmiňováno, na nástroj se hrálo tzv. non vibrato. Vibrato je záměrné jemné kolísání výšky tónu, které se využívá k dosažení expresivity a obohacení zvuku, ať už se jedná o hru na hudební nástroj nebo zpěv. Stává se běžným prvkem výrazu hry až v romantismu, do té doby se buďto nevyužívalo vůbec anebo výjimečně. Intonace bez jeho využití je velmi náročná a výsledkem je mnohdy lehce podladěný tón.

Dnes si již mnoho moderních hudebníků podřizuje pravidla staré hudby vlastním požadavkům a novodobým standardům. Pokud se ovšem interpret snaží předat autentický hudební zážitek, tak se může zdát harmonicky nedokonalý, podladěný nebo nepřirozený ve srovnání s moderním stylem hudby. Tento efekt může být vnímán dokonce i běžným posluchačem klasické hudby, který je zvyklý na současné způsoby ladění.

## 6.1. Konkrétní inscenace

Komornost opery *Dido a Aeneas* ji paradoxně dělá ideálním dílem ke studentským inscenacím a do školního prostředí.<sup>67</sup> Jednotlivé inscenace, ať v profesionálním provedení, či ne, prezentují způsoby, jakými se u nás na realizaci barokních oper nahlíží.

---

<sup>66</sup> NAVRÁTIL, Miloš, *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*, 2., brož. vyd. Ostrava: Montanex, 2013, s. 98.

<sup>67</sup> KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010, s. 35.

Každý z následujících režisérů se na dílo podíval z jiného úhlu pohledu, zvolil jiný konec, nebo postavy zasadil do zcela rozdílného prostředí. Ale to přece režiséři dělají, v jejich originalitě tkví kouzlo divadla. Dívají se na příběh novodobými očima a vdechují tím dílu život. V každé z těchto inscenací však zůstává jeden společný prvek a tím je nadčasová kompozice Henryho Purcella. Pouhou partiturou dokáže mistrovsky vyjádřit Didonin žal, bezstarostnost její služebnice Belindy a intriky podlých čarodějnic. Provází nás zapletenou milostnou aférou vládkyně bájněho města, která zaplatila za svůj svatební šat životem a vyjadřuje její úpěnlivou bolest z pokoření. Dido však přesto zůstává tím, za koho si ji divák zvolí mít. Ženu s láskou zlomeným srdcem, která z pocitu potupení nehodlá dále pokračovat. Zrazenou manželku, jež byla natolik pohlcena citem, že nedokázala odhadnout dopad svého vzplanutí, či vládkyni města, která dala všanc svou reputaci, jen aby mohla pocítit dávno ztracené štěstí.

### **6.1.1. Janáčkova konzervatoř v Ostravě (2019): David Kříž**

Při zpracování své badatelské práce jsem vycházela nejen z osobního rozhovoru s režisérem, ale také z poskytnutých audiovizuálních materiálů na DVD.

Děj inscenace probíhá v neutrálním prostředí panovnického dvora, jehož časové ukotvení zůstává také záměrně nejasné. Scéna na nás může působit tak, jako by se režisér skoro nemohl rozhodnout mezi renesancí a barokem, což divákovi také znemožňuje přesně určit období, ve kterém se opera odehrává. Návrhy kostýmů odpovídají spíše jednotlivým charakterům postav, a ne historické přesnosti.

Dle režiséra a dirigenta byla opera zvolena k nastudování zejména pro svou dějovou jednoduchost, a tedy snadnou flexibilitu. Ostravská inscenace se výrazně liší od těch tradičnějších, a to provedením jak příběhové linky, tak pojetím sdělení opery jako takové.

Jednou z nejdůležitějších odlišností od dalších inscenací je rozhodnutí režiséra přeložit původní anglické libreto do češtiny. Tím se pro něj jednoduše eliminovala potřeba vodítek či čtení doprovodných textů, které by diváka uváděly do děje a které si ve své inscenaci v Praze zvolila režisérka Magdalena Švecová. Příběhová linka je tedy divákovi přímo srozumitelná.

Český překlad však mohl působit nepřesně a až zavádějícím dojmem. V jistém smyslu tak divák mohl být připraven o autentický hudební zážitek a o Purcellovu mistrnou práci se starou angličtinou.

Hudební doprovod obstaralo cembalo a menší orchestr, jež byl postaven přímo na jevišti. Jedná se tedy o autentickou jevištní sestavu, která byla pro barokní posluchače běžná. Až na rozdíl postavy dirigenta.

Z hlediska vizuální stránky byl potenciál inscenace značně ochuzen prostorem. Ačkoliv bylo možné na jevišti vidět orchestr a potěšit se hrou barokního cembala, scénografie působila více koncertně než divadelně. Jedinými rekvizitami na jevišti byla židle a stůl. Důvodem však mohly být omezené prostředky studentské instituce a prostor sálu, který byl opravdu určené převážně pro koncertní vystupování.

V režisérově zpracování opery se objevují výrazné změny, a to i v pojetí samotné královny Dido. Paradoxně nezačíná operu rozhovor Dido se svou služkou Belindou. Belinda je totiž v tomto případě ztvárněna jako Didonina sestra. Tento prvek lze vnímat jako odkaz na původní dílo Vergiliovy *Aeneidy*, kdy královninou nejbližší byla skutečně její sestra Anna. Zde je ale možné, že režisér tuto změnu učinil nevědomky, nebo mu představa nejbližší sestry připadala natolik přirozená, že došlo k zaměnění postav zcela organicky.

Inscenace také obsahuje nově připsanou činoherní pasáž, ve které dokonce vystupuje Didonin dosavadní milenec. Ten později začíná na její lásku k Aeneovi žárlit a právě on posílá na zničení milostného vztahu hlavních hrdinů „tři čarodějnice“. Tato představa může opět reflektovat Vergiliovu *Aeneis* a odkazovat nás na zhrzeného krále Iarba, jehož nabídku k sňatku Dido z úcty ke svému zesnulému muži odmítá. Ten, po nově získané informaci o jejím svazku, na Aenea poštvává boha Herma, který přikazuje válečníkovi, aby ihned opustil Kartágo. Tyto paralely obohacují děj o hlubší a propletenější vrstvy a propojují operu s jejím původním antickým textem.

Motiv tří čarodějnic, které se v libretu objevují v roli pletichářek, režisér zcela zrušil. Na jejich místo dosadil tři dvorní dámy, jež po tom, co je Didonin bývalý milenec podplatil, začaly šířit mezi zbytkem dvořanů pletichy a klevety, které byly Didoninou slabinou. Dvorní dámy vystupují z davu v kostýmu dlouhých černých šatů a velmi výrazným tmavým líčením. Na jevišti se pohybují pomalu a úlisně čímž pouze podporují kontrast mezi sebou a zbytkem dvořanstva.

Dvůr samotný předtím přijal zprávu o královnině svatbě ne jako zradu, ale jako poměrně pozitivní věc a chystal se ke společným oslavám. Režisér změnu jejich názoru vyjádřil pomocí masek, které se s šířením pomluv postupně měnily z bílých na černé. Dvořané se poté zákeřně snaží poštvat pár proti sobě. Na jevišti vytvářejí ze svých těl jakýsi labyrint, ve kterém se Dido a Aeneas nemohou vzájemně najít. Podobně jako v pražské inscenaci zde režisér odkazuje na nebezpečí mediálního světa.

Aeneas v doprovodu svých námořníků nakonec Dido opouští a odplouvá. Zhrzená Dido ho dle libreta sama posílá pryč i když Aeneas tvrdí, že kvůli ní je ochoten zůstat. Na scéně se v tento moment královna objevuje v dlouhých bílých šatech a s rozpuštěnými vlasy, což může znamenat ztrátu kontroly či vnitřní chaos. Po Aeneově odchodu uchopí jeho meč a chce se, stejně jako ve Vergiliově *Aeneis*, probodnout. Když to ovšem Belinda zpozoruje, meč jí bere a vyděšená ho odnáší z jeviště pryč.

Na scénu ještě nakrátko vstupuje Didonin bývalý milenec, příčina jejího trápení. Když vidí, jak se Dido souží a k čemu se odhodlává, prosí první dvorní dámu, aby zvrátila chod událostí. Vysvětluje, že jediné, co chtěl, bylo, aby královna byla opět jenom jeho a Aeneas zmizel. Dvorní dáma se mu vysmívá a on z jeviště odchází. Dido si mezitím sundá z krku ampulku s jedem a ten před svou závěrečnou árií požívá. Když se Belinda vrací, hroutí se jí královna do náruče a umírá.

Dle tvrzení režiséra zde Dido odchází jako žena, která dala průchod své přirozené citlivosti a něžnosti. Vlastnostem, jež nejsou pro vládkyni běžné a vlastně ani společností žádané. Tyto city se jí stávají zkázou a ona není schopna si před zraky svého dvořanstva opět nastolit svou bývalou tvář. Stud projevuje už při zjištění, že se Aeneas chystá odplout a sama ho bez projevy citu posílá pryč. Jako žena ztrácí v Aenea víru, v jejích očích ji zradil. Smrt je pro ni pak jediným východiskem, jak se neutopit v žalu, ale zachovat si alespoň špetku své zbylé hrdosti. Motiv její sebevraždy je zde tedy zcela jasný. Je pro ni nakonec jako útěk před sebou samou, jediná případná možnost, jak se se svou situací vyrovnat.

V závěru opery režisér přináší zcela nový prvek. Smutný konec mění v sentimentálně poetickou otázku, když se na jevišti objevuje druhá postava Dido, kterou hraje jiná herečka. Ta má představovat jejího ducha, přičemž Didonino mrtvé tělo má divák stále na očích. Za tímto preludem přichází na jeviště i Aeneas, který mu zezadu zakrývá oči a láskyplně jej objímá. Zda se jednalo o fiktivní shledání na nebesích, či v posmrtném životě, nebo pouze o Didonin nesplněný sen, nechává režisér na divákovi. Zřejmě ani sám nehledal odpověď.<sup>68</sup> Zda pak šlo o zdařilý režijní tah, může posoudit pouze divák.

Studentská inscenace Davida Kříže na Janáčkově konzervatoři v Ostravě se oproti později zpracovaným inscenacím v mnoha směrech lišila, a to zejména kvůli rozsáhlým zásahům režiséra. Ten se neřídil doslovně ani libretem, ani Vergiliovou *Aeneis*. Naopak – některé části přidal, jiné zcela vynechal a některé postavy dokonce zaměnil. Ani konec a Didoninu smrt nelze v tomto pojetí přesně definovat.

Zajímavé je také to, jak inscenace volně propojuje prvky libreta i *Aeneis*, a to přesto, že to nebyl režisérův původní záměr. Sám přiznává, že ani jeden z příběhů detailně neznal a přistoupil k nim zcela podle vlastní intuice.

### **6.1.2. Pražská konzervatoř (2024): Magdalena Švecová**

Při zpracování inscenace jsem vycházela zejména z osobního rozhovoru s paní režisérkou a shlédnutím opery v divadle Na Rejdišti v prostorách Pražské konzervatoře.

Děj je zasazen spíše do modernějšího prostředí, přičemž konkrétní časové období zůstává záměrně nejasné. Úvodní scéna připomíná palácovou komnatu, která posléze během představení mění své prvky a podobu. V zadní části jeviště se nachází průhledné plastové pláty, jež mohou simulovat efekt oken a uprostřed může diváka překvapit stará hliněná vana, která se ovšem stane pro příběh klíčovým prvkem.

---

<sup>68</sup> Rozhovor s režisérem Davidem Křížem, pořizeno v květnu roku 2024, soukromý záznam.

Režisérka se pomocí kostýmů pokusila vyjádřit jednotlivé charaktery postav. Dido a Belinda vytvářejí ostrý kontrast tím, že jedna je oděna v bílých a druhá v černých dlouhých šatech. Aeneas pak na scénu poprvé vstupuje v kožené bundě, vysokých těžkých botách a džínách, zatímco čarodějnice jsou obléknuty v elegantních dlouhých fracích a na nohou mají vysoké podpatky, které zdůrazňují jejich dominanci. Klíčovou rolí v celé inscenaci však hraje především sbor, který během děje přechází z role novinářů navozujících pocit prostředí tiskové konference, do podoby pestrobarevného královského dvora.

Režisérka si kladla za cíl touto inscenací nahlédnout pod pokličku mediálního nátlaku a pozornosti zaměřené na britskou a dánskou královskou rodinu. Sbor v roli hladových novinářů neustále dotírá na Didonino soukromí, čímž zrcadlí napětí a současný problém mediální posedlosti. Větší počet interpretů jedné role na začátku opery využívá k uvedení současného diváka do děje formou čtení krátkých pasáží textu, které evokují články z bulvárního tisku. Tyto texty vznikly ve spolupráci studentů Pražské konzervatoře a paní režisérky a dodávají inscenaci autentičnost. Zároveň diváka zajímavým způsobem seznamují s dějovou linkou a prostředím opery, jež by pro něj bez předchozího vysvětlení mohla být matoucí. Touto cestou se režisérka vyhnula narušení díla z hlediska jazykové integrity a zároveň nenásilnou formou uvedla publikum do děje.

Důvěrný vztah mezi Didonou a Belindou, který je zjevný již od začátku představení, je pro režisérku zásadním prvkem inscenace. Tento vztah zdůrazňuje protiklad mezi oběma postavami, ale také vede děj k jeho dramatickému vyústění. Dido, přestože se jedná o bohatou královnu mocného a vzkvétajícího města, je vyobrazena jako zkroušená a ztrápená persona, která tíhou, jež si uvalila na svá ramena, již není schopna prožívat krásy života. Belinda, její věrná služebnice, je naopak plná optimismu a energie a pokouší se ji přimět k dobrodružství – v tomto případě poddání se svému citu a odevzdání se Aeneovi.

Belindu samotnou zde můžeme vnímat jako kontroverzní postavu. Stejně jako Dido, i ona je jednou z klíčových postav Vergiliovy IV. knihy a libreta. Belinda se v inscenaci Magdaleny Švecové stává podivným symbolem jejího odchodu a narozdíl od dalších operních zpracování je jí věnována mimořádná pozornost. Skrze děj opery se proměňuje z naivní mladé dívky v ženu, která je na závěr nucena čelit následkům svých činů.

Čarodějnice, jež se na scéně objeví jako hráčky kulečníku, což má symbolizovat jejich mazanost, touhu po vítězství a cílenou manipulaci, se oddávají intrikám a našeptávání nejen samotnému Aeneovi, ale také dvořanstvu, které podplácení vyhranými penězi. Tím také zdůrazňují pokrytectví mas, jež je tak jednoduché získat na svou stranu. V pojetí režisérky mohou představovat jejími slovy jakési „první dámy podsvětí“, kruté a chladné. Jejich činy jsou důkladně promyšlené, stejně tak škodolibé.

Královna Dido je ze začátku hry prezentována jako žena svázaná povinnostmi a neustálým tlakem veřejnosti. Když v průběhu děje podlehl vlivem Belindy a čarodějnic svému citu a navzdory vlastnímu svědomí navštíví Aenea v jeho komnatě, zrazuje tím dle režisérky nejen sama sebe, ale také vlastní hodnotu. Na rozdíl od inscenace Davida Kříže na Janáčkově konzervatoři zde Švecová nepokládá za samozřejmý výsledek jejich vztahu sňatek. Jedná se spíše o milenecký akt, královnino podvolení se citům, které je zpečetěno společnou nocí a následnými výčitkami. Aeneas oproti Dido podléhá svému citu zcela bez zábran.

V inscenaci je tento akt zobrazen ulehnutím páru na společné lože. Intimita tohoto okamžiku je ještě zdůrazněna obklopením lůžka členy sboru, kteří tak tvoří jakousi stěnu mezi publikem a mileneckým párem. Divák tak ze své pozice vidí pouze útržky toho, co se na lůžku děje. Jakmile dojde k naplnění této lásky, Aeneas brzy opouští svou milovanou v zájmu „vyšší moci“. Ale jakkoliv je vtažen do osidel svůdných kouzelnic či zájmu povinnosti, režisérka si pokládá důležitou otázku, je zde skutečně zbaven možnosti volby?

Po Aeneově odchodu je Didonino tajemství vyzraženo a její čin je představen soudu veřejnosti, který není v tomto případě milostivý. Dido se pod tlakem čarodějnických pletich a plytkosti společnosti nezvládá se svou situací vyrovnat. Ve svém trápení vidí jako jedinou možnost ukončení svého soužení – aby unikla hanbě a bolesti, volí smrt.

Na konci opery ji vyprovázejí dívky pouze v mužských košilkách. Tyto košile mají symbolizovat vzpomínku na Aenea a jeho muže, kteří se vydali zpět na moře. Dido umírá při zpěvu tklivé árie „*When I am laid in earth*“ v palácové vaně, do které jí nakonec s pláčem pomůže i sama Belinda. Inscenace vrcholí obrazem Belindy, která po smrti Dido drží ve dlaních královskou korunu a na tváři má vepsanou otázku: *co teď?* Motiv smrti královny je v tomto případě postaven zejména na jejím úniku před bolestí a trápením.

Režisérka si zde klade otázku: „Kdo jsou bohové dnešní doby?“ „*Na počátku byla otázka – kdo je Dido? A hned za ní nespočet dalších – co člověka dožene k meznímu rozhodnutí vzít si život? A kdo vlastně řídí naše osudy?*“<sup>69</sup> Ve Vergiliově *Aeneidě* to byla bohyně Juno, Venuše, nebo možná vliv hněvu nejvyššího boha Jova. Jak je tomu dnes? Pletichy, peníze, klepy a strach. Dido se ocitá v bezvýchodné situaci, kdy pro své štěstí porušila svůj slib a její čest je tím pošpiněna. Neschopna volby už jen úpěnlivě prosí Belindu o to, aby na ni nebylo zapomenuto.<sup>70</sup>

Inscenace Magdaleny Švecové na Pražské konzervatoři mi byla jistým způsobem nejbližší. Díky osobnímu kontaktu s paní režisérkou a studenty konzervatoře, jsem měla možnost na ni pohlédnout z různých stran. Švecová se rozhodla uchovat původní anglický překlad a hudební doprovod, čímž podpořila celkovou autenticitu. V převážně pozitivním přijetí inscenace podle mého názoru sehrálo důležitou roli také samotné divadelní prostředí divadla Na Rejdišti, zdařilá scéna a celková práce sboru.

### **6.1.3. Národní divadlo moravskoslezské (2023): Jiří Nekvasil**

Po několika neúspěšných pokusech se mi bohužel nepodařilo navázat s panem režisérem ani s panem dramaturgem kontakt. V této kapitole tedy ve velké míře vycházím z oficiálního programu Národního divadla moravskoslezského, který byl vydán ku příležitosti premiéry oper *Tanec nevděčnic* a *Dido a Aeneas*. Program obsahuje mimo jiné medailon režiséra Jiřího Nekvasila a jeho osobní vyjádření k inspiračním zdrojům a přístupu k inscenaci díla. Dále jsem pracovala také s medailonem dramaturga a dirigenta. Ve zbytku této části textu kombinuji informace z těchto pramenů s vlastním zážitkem po zhlednutí inscenace.

Režisér Jiří Nekvasil celý děj zasadil do prostředí tradičního Japonska. Inspiruje se japonským oděvem, účesy, líčením i pohyby postav.

Jednotlivé postavy jsou oblečené v kimonech rozdílných barev a střihů, které se během průběhu představení můžou měnit v závislosti na ději. Například Dido samotná začíná scénu v bílém šatu, který po reji čarodějnic vymění za šat černý. Snad aby symbolizovala akt porušení svého slibu, a tedy pošpinění své cti. Aeneas je v opeře vyobrazen jako voják. Je oblečen do vojenského kostýmu moderního bojovníka 21. století.

---

<sup>69</sup> *Antický námět současnými očima aneb slovo režisérky*, oficiální program premiéry opery *Dido a Aeneas* na Pražské konzervatoři.

<sup>70</sup> Rozhovor s režisérkou Magdalenou Švecovou, pořizeno v květnu roku 2024, soukromý záznam.

Z jakého důvodu si zvolil režisér a dramaturg neobvyklost této scény se mi bohužel nepodařilo zjistit, jelikož se k tomuto tématu nikde nevyjadřují. A ačkoliv ji lze označit za strojenou až afektovanou, divák ji po krátké chvíli začne vnímat jako přirozenou až poutavou.

Sbor, který je v tomto případě složen z mladých nadějných zpěváků Operního studia Národního divadla moravskoslezského, je důležitou složkou celého představení. Ať už se jedná o samotný začátek, kdy je celá scéna osvětlena zejména za pomoci svící, kterými sbor za zpěvu pomalu obklídá publikum i vystupující, nebo později, kdy zpívají v tradičních orientálních slaměných kloboukách s třásněmi a kimonech s velmi širokými rukávy. Pohyby jejich výrazných kostýmů vytváří napříč scénou dynamiku a zvláštní napětí. Věkový rozdíl hlavních protagonistů a sboru v tomto případě umocňuje celkový efekt představení. Byť by se jednalo pouze o hudební stránku a dětské zabarvení hlasů.

Sbor je zde po celou dobu také výrazným prvkem i komentátorem. Představuje přející dvořanstvo okolo královny Dido, tedy prostředí přátelské. Ale bere na sebe i podoby námořníků či spolupracovníků temných sil zosobněných Čarodějem. Jelikož se zcela první uvedení opery v roce 1689 uskutečnilo v dívčím lyceu v Chelsea, mladiství z Operního studia NDM jsou zde zcela na místě. Svým mládím a nasazením dodávají příběhu jistou křehkost, hravost, nadhled, škodolibost i empatický soucit. Vše, co situace vyžadují, ale v úplně jiném rozměru než dospělí sboristé.<sup>71</sup>

Výrazným prvkem jsou i čarodějnice, které Nekvasil nasytilizoval do velmi výrazných, až karikатурních postav se silným líčením a barevnými parukami. Jednou z největších rarit je pak obsazení první čarodějnice. Roli zde totiž ztvárňuje muž, bas, který vystupuje v dlouhé paruce a futuristickém kimonu inspirovaném tradičními japonskými obleky bohatých mužů a válečníků. Celý zjev je doplněn těžkými botami na velmi vysoké platformě, jež dodávají zpěvákovi nepřirozenou výšku. Zatímco jeho postava zastrašuje, další dvě čarodějnice mají za úkol přinést na jeviště element úlisnosti a zákeřnosti. Pohybují se mezi publikem a hrají si s loděmi, které mají symbolizovat odplouvající Aeneovo vojsko.

---

<sup>71</sup> Komentář režiséra Jiřího Nekvasila: Oficiální program premiéry opery *Dido a Aeneas*, NDM.

Konečnou estetiku a čas děje nelze, stejně jako v ostatních inscenacích, přímo ukotvit. Nekvasil vytváří kontrast mezi tradičním japonským prostředím a kombinuje ho s moderními prvky. Paradoxem zde může být doprovod barokní hudby anglického skladatele. Režisér pracuje s nadčasovostí příběhu a jeho flexibilitou, kterou využívá ve prospěch své vlastní představivosti. Prolíná minulost a budoucnost s fantazijními prvky.

Představení samotné je pro svou kratší délku spojeno s Monteverdiho operou *Tanec nevděčnic*. Obě opery jsou prováděny ve stejný den, stejným obsazením. Pouze s rozdílem délky standardní divadelní přestávky.

Už samotný název kombinované opery, *Tanec nevděčnic*, vypovídá o tom, že se na jevišti objevuje mnoho tance. Příběh této opery taktéž vychází z antiky. Hlavními postavami jsou zde bohyně Venuše, Amor a Pluto a dále sbor tzv. nevděčnic. Děj je rozhovorem mezi hlavními postavami, který alegoricky varuje pozemské ženy, aby se nevyhýbaly lásce. Jako demonstraci Pluto povolává z podsvětí duše žen, jež byly za svého života vůči lásce lhostejné a nevděčné. Jejich tanec je pomalý a zpěv disonantní, zoufalý. Než se vrátí zpět do světa mrtvých, upozornují diváky, aby se nebránili lásce, jinak by je mohl potkat podobný osud.

Publikum je po následné přestávce odvedeno do slavnostního sálu divadla, které je pro tuto příležitost mistrně nasvíceno. Režisér Jiří Nekvasil této pauzy využívá a menší publikum do děje opery *Dido a Aeneas* uvádí sám. Zasvěcuje diváky do důvodů Didonina žalu a vrací se k jejím původním antickým hodnotám, aby každý rozuměl, co se v opeře děje.

Ve slavnostním sálu, kde se opera koná, jsou již připraveny židle, které jsou uspořádány do kruhu okolo divadelních rekvizit, především velkého kufru, který bude posléze symbolizovat káď, ve které Dido přijde o život. Divák si tímto způsobem může vychutnat typický zážitek barokního divadla, kde se toto uspořádání využívalo zejména kvůli akustickým účelům. Prostor slavnostního sálu se rovněž v něčem podobá těm místnostem v rozličných palácích, ve kterých se opera uváděla ve svých začátcích velmi často. Monteverdiho dílo *Tanec nevděčnic*, které je inscenováno na malém jevišti „Divadla 12“ může naopak symbolizovat malé zámecké divadlo typické pro 17. století.

Blízkost zpěváků ve slavnostním sálu může být zneklidňující, ovšem přináší nečekaně intimní zážitek a prožití děje z jiného úhlu pohledu. Diváci se takto dostávají do samotného centra dění, jsou z každého místa jeho součástí a zažívají operu doslova na dotek.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Komentář režiséra Jiřího Nekvasila: Program premiéry opery *Dido a Aeneas*, NDM.

Děj inscenace zůstává věrný původnímu libretu Nahuma Tatea. Dido se svěřuje své služce Belindě, která ji také na konci vyprovází na smrt. Královna se vrhá do náruče Aeneovi a na prchavý okamžik se stává šťastnou, dokud se na scéně neobjeví postava Čaroděje a jeho družek. Děj se v tomto případě od libreta nijak neliší. Režisér Jiří Nekvasil ovšem zdůrazňuje fakt, že se v celkové dramaturgii děje neodkazovali ani k antice, ani k mytologii, ze které libreto čerpá. Naopak hledá cestu ke svému vlastnímu scénickému výrazu, obklopen světem nádherné Purcellovy hudby. Předává nám možnost se nejen dívat, ale díky blízkosti protagonistů také soucítit.<sup>73</sup>

Důvod Didoniny smrti zde ale bohužel není zcela jasný. Umírá pro svou zrazenou hrdost či hanbu, jako v režii Davida Kříže? Nebo pro své trápení a touhu po ukončení bolesti jako v inscenaci Magdaleny Švecové? To si jako čtenáři této práce musíme interpretovat sami, neboť přímé vyjádření pana režiséra na tuto otázku se mi získat nepodařilo.

Z hudebního hlediska se sám dirigent ostravské inscenace Jiří Habart o barokní opěře vyjadřuje jako o „*hudebním oříšku*“. Popisuje, jak se od klasického repertoáru oper vrcholného klasicismu a romantismu se barokní partitury markantně liší. Noty často neobsahují zhora nic o nebo jen velmi málo o dynamice, artikulaci a podobných požadavcích skladatele, jak přesně hudbu hrát. Tyto požadavky jsou naopak v partiturách vzniklých po konci 18. století zcela běžnou záležitostí.

Barokní éra také přinesla novou techniku, tzv. basso continuo, což je jednohlasá basová linka podepsána čísly, jež hráčům na doprovodní hudební nástroje (cembalo, případně theorba) říkají, jaké akordy mají zahrát. Tito hudebníci svůj part vlastně neustále improvizují, tedy hrají hudbu, kterou do not vlastně nikdo přesně nezapsal.

Při nastudování operní partitury bylo pro Habarta náročné se vypořádat s několika částmi, kde Purcell uvedl pouze „*theorba/kytara solo*“. Dirigent v tomto případě zkomponoval mezihry ve stylu následných árií.

---

<sup>73</sup> Komentář režiséra Jiřího Nekvasila: Program premiéry opery *Dido a Aeneas*, NDM.

Theorba je velká basová loutna používaná od konce 16. století do 18. století především k doprovodu bassa continua barokních písní. Ve většině případů má osm jednoduchých strun na hmatníku a dále osm strun mimo tento hmatník, nabízí tedy velmi široký rozsah.<sup>74</sup> Dnes už hra na theorbu není běžnou záležitostí, využívá se ovšem v dobových dílech jako je například barokní opera *Dido a Aeneas* a k jejímu ovládnutí je potřeba značná dávka zkušeností a umu se starými nástroji. V původní partituře opery má mnoho prostoru. Je tedy možné, že při jejím prvním uvedení v dívčím penzionátu v Chelsea, měl Purcell k dispozici velmi nadanou hráčku na tento nástroj.

V provedení orchestru NDM je opera hrána na moderní nástroje, současném ladění, komorně pouze ve smyčcovém kvartetu s cembalem a střídavě s theorbou, tak jak si žádá partitura. „*Naší snahou bylo interpretovat hudbu Henryho Purcella co možná nejvěrněji.*“<sup>75</sup>

Profesionální režii Jiřího Nekvasila v Národním divadle moravskoslezském lze vymezit oproti dosavadně zmíněným studentským inscenacím jak použitými inscenačními prostředky, tak počtem účinkujících, a především profesionálními výkony protagonistů.

Nastudování dané inscenace ovšem neproběhlo pouze profesionálně, ale první verze byla provedena opět v podání studentů. Konkrétně se jedná o studenty klasického zpěvu Ostravské univerzity. Režijní nastudování se v těchto případech neliší. „*Základní myšlenkou je dát prostor studentům, aby mohli čerpat zkušenosti vedle profesionálních umělců, z části jejich vlastních profesorů. Studentská jevištní praxe je zajištěna vytvořením jedné inscenace v sezóně, kde si studenti mohou ověřit své nově nabitě zkušenosti v oblasti herecké, pěvecké i instrumentální.*“<sup>76</sup> Velmi dobrý ohlas prvotní studentské inscenace nakonec vedl k příležitosti kus díla ve studentském podání natočit v Českém rozhlasu Ostrava. Nahrávka je dnes i s komentářem dostupná online.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, Article History, theorbo.

<sup>75</sup> Komentář dirigenta Jiřího Habarta: Oficiální program k premiéře opery *Dido a Aeneas* v NDM.

<sup>76</sup> Klasikaplus.cz: *Ostrava žije horkými hity 17. století. Tanec nevděčnic i Dido a Aeneas.* (dostupné online)

<sup>77</sup> vltava.rozhlas.cz

#### 6.1.4. Národní divadlo v Praze (2026): Alice Nellis

Režisérka Národního divadla v Praze, Alice Nellis, plánuje inscenaci opery uvést na divadelních prknech v roce 2026. Vzhledem k tomu, že se inscenace teprve připravuje, zatím není k dispozici konkrétní scénografie, celkovou dramaturgie ani jasnější představa o inscenačním duchu, v němž se opera bude nést. Měla jsem ale to štěstí s režisérkou navázat kontakt a ona byla ochotná se mnou sdílet zdroje své inspirace. Tento proces mi umožnil ucelit si představu o tom, jak bude inscenace postupně vznikat a chápat režisérčinu práci na její dramaturgické i vizuální podobě. To mi dalo možnost operu vnímat z nového úhlu pohledu.

Výběr opery *Dido a Aeneas* byl pro Alici Nellis především otázkou výjimečné hudební inscenace. Na tu se posléze přirozeně váže samotné libreto a v případě Purcellovy kompozice se s ní organicky propojuje. Libreto se dle názoru režisérky ve své podstatě ve velké míře zaměřuje výhradně na postavu Dido a její různé duševní stavy. Základní myšlenkou jejího charakteru se může stát složitý stav deprese, se kterou se Dido potýká od smrti svého manžela. Rozpolcenost této postavy v díle, dle režisérky, výborně vystihuje Purcellova hudba, převážně pak královniny sólové árie.

Alice Nellis, společně se svým dramaturgem Ondřejem Hučínem, hledala způsob, jak v operě ztvárnit Didonin vnitřní svět a přiblížit ho divákovi. Jednou ze základních inspirací byla zmínka o tom, že „největší útrapy si i ty nejbystřejší hlavy způsobují samy“. Jako příklad mohou sloužit tři čarodějnice. Ty v režisérčině interpretaci neznázorňují vnější zlo, jako v jiných inscenacích, ale představují různé aspekty Didoniny mysli, které jí neustále zamezují jakkoli prožívat štěstí či uvolnění. „*Jejich plán – vyslat falešného ducha, který přiměje Aenea k odchodu – je vlastně plán samotné Didony, jak podrobit Aeneovu lásku testu a potvrdit si to, co už na začátku předesílá, že tento vztah nemá šanci dopadnout dobře.*“<sup>78</sup>

Čarodějnice představují téma vnitřního rozpolcení, které v inscenaci získává konkrétní, fyzickou podobu. Alici Nellis jde o vizualizaci boje, jenž člověk vede sám se sebou, tedy s jednotlivými částmi svého vlastního vědomí. Zároveň v době, kdy se mladá generace potýká s úzkostmi, depresemi, tendencemi k sebepoškozování a obecně neustále bojuje s vlastní myslí, lze toto téma pokládat za velmi aktuální a živé.

---

<sup>78</sup> Komunikace s režisérkou Alicí Nellis, pořizeno v březnu roku 2025, soukromý záznam.

Zajímavostí je, že za důvod Didonina konce ve své inscenaci Nellis nepokládá odchod Aenea, neboť tomuto odchodu by sama mohla lehce zabránit. Dido je osobou uzavřenou ve vlastním vězení své deprese, jež jí nedovoluje vidět jakoukoliv naději, a to se nakonec stává pravým důvodem její sebevraždy. Tímto pojetím se režisérka výrazně vymezuje vůči dosavadním inscenačním přístupům.

Opera se bude, jako ve většině případů, kombinovat s jiným dílem. V tomto případě půjde o nedokončenou Purcellovu operu *Indiánskou královnu*, která je dle režisérčina názoru velmi hudebně rozmanitá, ale kvůli svému fragmentovému libretu není skoro nikdy inscenována.

Veršovaná tragédie *Indiánská královna* vznikla již v roce 1664 a v Londýně zaznamenala velký divácký úspěch. Tvůrcem se stal básník John Dryden v kolaboraci s dramatikem Sirem Robertem Howardem. Hudbu k *Indiánské královně* však začal psát Purcell až v roce 1695. V té době už se ovšem potýkal s chatrným zdravím, a tak z důvodu své brzké smrti dílo nedokončil on, ale jeho bratr Daniel Purcell.

Bratři vyrůstali společně. Oba v mládí navštěvovali chlapecký sbor v Chapel Royal, věnovali se komponování hudby a hře na varhany a jiné nástroje. Po Henryho smrti se Daniel stal jedním z nejvyhledávanějších londýnských divadelních skladatelů, dokud jeho úspěch nezastínil příchod nového stylu italské klasicistní opery.<sup>79</sup>

Na rozdíl od opery *Dido a Aeneas*, o které nevíme, zda se po své premiéře hrála ještě někdy veřejnosti, zachovalé části *Indiánské královny* byly v tehdejší době, společně s dalšími zachovalými částmi Purcellova díla, velmi oblíbené.

Hlavní postavou se zde stává aztécká, královna Zempoalla a její neopětovaná láska k Montezumovi, válečníkovi neznámého původu. Ten vede říši Inků, současné Peru, k vítězství ve válce proti Aztékům, Mexiku. Je zamilován do princezny Orazie, dcery krále Inků, jejíž ruka je mu ale z vůle jejího otce zapovězena. A tak se válečník přidává na stranu nepřítele. Nakonec je to on, kdo dobývá království Inků, a zajímá jejich krále a princeznu Orazii.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, Article History, Henry Purcell.

<sup>80</sup> HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996, s. 238.

V režisérčině pojetí by měla být část *Indiánské královny* uvedena jako představení, které královnin dvůr přichystá k příležitosti přivítání Aenea, přičemž mezi dějem tohoto kusu a tím, co se odehrává v opeře *Dido a Aeneas* existuje jistá paralela. Zároveň je zde důležitý kontrast mezi téměř divokou indiánskou královnou Zempoallou a melancholickou Dido. O to víc zde může být dokreslena a zdůrazněna Didonina vnitřní samota a to, co ve své depresi ztrácí.

Opera *Dido a Aeneas* se v Národním divadle bude uvádět v originálním anglickém jazyce s preferovaným doprovodem barokních hudebních nástrojů. Stará angličtina je dle režisérčina názoru jazykem zpěvným, plným otevřených vokálů a v některých áriích se dokonce stává až onomatopoickým. Barokní interprety režisérka volí zejména kvůli zvyku barokních hráčů na trochu jiný, barokní způsob interpretace tónů a nakládání s rytmem. Ve finální verzi ale zřejmě půjde z provozních důvodů o kombinaci barokních hráčů s dobovými nástroji, převážně tedy v bassu continuo, s dnešním klasickým orchestrem.<sup>81</sup>

Inscenace Alice Nellis slibuje originální a hluboce psychologický pohled na Purcellovu operu. Snaží se vyjádřit zcela novou Dido, vnitřní svět hlavní postavy a její dramatický rozpor. Dílo, doplněné o fragmenty *Indiánské královny*, nabízí nejen dramaturgickou inovaci, ale také otázku, zda bude dnešní moderní divák spokojen. S ohledem na tematiku duševních stavů a každodenních vnitřních bojů, se kterými se každý potýkáme jiným způsobem, půjde jistě o silný a podnětný divadelní zážitek.

---

<sup>81</sup> Komunikace s režisérkou Alicí Nellis, pořizeno v březnu roku 2025, soukromý záznam.

## 7. Recenze

Různorodé uvedení opery se stalo předmětem mnoha recenzí, které reflektují různorodé přístupy k jejímu zpracování. Ať už se jedná o prvotní studentskou inscenaci, nebo profesionální produkci, která získala diváckou přízeň a dočkala se několika repríz v prostorách Národního divadla moravskoslezského. Ohlasy na ně jsou pestré, a přestože převažují pozitivní reakce, objevují se i kritické hlasy.

Při výběru jednotlivých recenzí jsem se řídila především jejich zdroji. Čerpala jsem z renomovaných českých portálů na klasickou hudbu a operu, jako je *Opera Plus* nebo *Klasika Plus*, které přinášejí odborné analýzy i aktuální zprávy z oblasti českého i zahraničního divadla. Zvláštní pozornost jsem věnovala také regionálnímu zpravodajství, především portálu *Ostravan.cz*, který se věnuje kulturnímu dění v moravskoslezském kraji. Kromě těchto recenzí jsem využila také online rozhlasovou nahrávku z Českého rozhlasu z roku 2023, kterou lze dohledat online.<sup>82</sup>

Všechny tyto recenze se věnují především profesionálnímu nastudování opery *Dido a Aeneas* v Národním divadle moravskoslezském z roku 2023. Jelikož inscenace režisérky Alice Nellis, v Národním divadle v Praze stále vzniká, představují tyto prameny jediný dostupný kritický vhled do profesionálního uvedení této opery v České republice za poslední léta.

Recenze na studentskou inscenaci z Janáčkovy konzervatoře v Ostravě z roku 2019 zřejmě nikdy nevznikly. Důvodem může být neprofesionální nastudování ve školním prostředí nebo její jediná repríza. Naopak pražská inscenace z roku 2024 mi díky své aktuálnosti umožnila realizovat krátkou anketu nejen mezi studenty, kteří měli možnost se na inscenaci podílet, ale také mezi jejími diváky. Tento průzkum mi nabídl cenný pohled na to, jak samotnou inscenaci vnímali ti, kteří ji tvořili, i ti kteří ji sledovali.

---

<sup>82</sup> vltava.rozhlas.cz

## 7.1. Národní divadlo moravskoslezské (2023)

Recenzí, které týkají profesionálního uvedení v Ostravě je samozřejmě podstatně více. Velkou roli v těchto recenzích hraje také kombinace obou děl, tedy opery *Tanec nevděčnic* od Claudia Monteverdiho a opery *Dido a Aeneas*. Hlavním rozdílem jsou zřejmě hlavně prostory, ve kterých se opery odehrávaly. Zatímco Monteverdiho opera probíhala v poměrně malém prostoru „Divadla 12“, které je součástí divadla NDM a na jevišti se tlačili zpěváci, tanečníci a také orchestr s dirigentem, slavnostní sál, kde se později odehrávala opera *Dido a Aeneas*, nabízel mnohem větší prostor. Protagonisté i hudebníci se během večera neměnili.

Inscenace beze zbytku využila místo, které jí bylo v sálu nabídnuto. Diváci zde byli usazeni do půlkruhu po stranách místnosti, jeviště se nacházelo uprostřed. Sugestivními pohyby a interakcí s publikem se podařilo tvůrcům navodit pocit přímé součásti děje. Velmi kladně je hodnoceno také profesionální nasvětlení a práce se světelným designem.

Výkony protagonistů se zdají být přesvědčivé a velmi kladně hodnocené. Co se ovšem dočkalo kritiky byla hra orchestru, především je zde zmiňována hra na barokní theorbu, která je popisována jako nedoladěná. „*Zbytečně přetopený sál se bohužel podepsal na ladění, zejména pak na theorbě, která od poloviny představení vzala za své.*“<sup>83</sup>

Autor recenze v tomto případě doporučuje najít v inscenaci vhodný moment k doladění celého orchestru. Zmiňuje také, že by bylo vhodné náročnou hudební produkci svěřit do rukou profesionálů starého stylu hry na barokní nástroje, který zahrnuje například non vibrato a um se specifickým způsobem práce se smyčcem.

V tomto případě si ovšem musím položit otázku, zda je recenzent vskutku hluboce obeznámen se hrou staré hudby, která se může zdát uchu moderního posluchače, jak už jsem zmiňovala v předchozích kapitolách, vskutku poněkud rozladěná.

S podobnou myšlenkou se potýkala také recenze Karly Hofmannové, která naopak upozorňuje na ladění prvních houslí. „*V občasných, velmi řídkých případech, kdy se housle mírně rozcházely v ladění, posluchač zbystril a začal přemýšlet, zda se nejedná o daň dobovým nástrojům.*“

---

<sup>83</sup> Milan Bátor, Ostravan.cz: *Dvě barokní opery v jednom večeru: nové inscenace mají nevyrovnané šance oslovit diváka.* (dostupné online)

Hofmannová se také kriticky zaměřuje na komplikovaný kostým první Čarodějnice. Popisuje ho jako „neforemný a nevhledný“, ve kterém bylo náročné se pohybovat, natož zpívat. Zatímco, když se této role ujal muž, bas, kostým působil hrozivě a plnil svou zastrašující roli, na drobné altové zpěvačce mohl působil komicky a nese tak vinu jejího nepřesvědčivého projevu. Ostatní kostýmy, zejména sboru, jsou ovšem hodnoceny velmi pozitivně.

*„Komplexně šlo o zajímavý a působivý projekt, ačkoliv pro dnešního diváka poněkud dlouhý, nicméně s proloženými přestávkami a možností občerstvení, únosný.“<sup>84</sup>*

## 7.2. Pražská konzervatoř (2023)

Vzhledem k aktuálnosti uvedení díla a možnosti kontaktu se studenty konzervatoře jsem měla příležitost vytvořit jednoduchou anonymní anketu, ve které jsem se jich ptala na několik otázek. Otázky jsem formulovala tak, aby byly snadno srozumitelné a odpovědi co nejpřirozenější. Zajímalo mě především, jak se jim inscenace líbila, jak po jejím zhlédnutí vnímají postavu Dido a důvod její sebevraždy. Nakonec jsem se ptala, zda si studenti uvědomují, že libreto opery vychází z Vergiliovy *Aeneidy*. V tomto směru jsem byla velmi příjemně překvapena, jelikož mnoho z nich odpovědělo správně. Otázkou zůstává, zda je to je jejich vlastním zájmem o literaturu a obsáhlými znalostmi, nebo zda hraje roli i dnešní doba nabízí neomezený internetový přístup ke většině informací.

Na základě výsledků této ankety jsem zjistila, že studenti hodnotili operu *Dido a Aeneas* spíše pozitivně. Nejvíce ocenili osobnost postavy Dido, která jim připadala nejpřesvědčivější a nejvýraznější. Důvody Didoniny sebevraždy se lišily. Stejně jako každý z režisérů, i studenti ji vnímali každý trochu jinak. Většina z nich se ve svých odpovědích shodla na tom, že důvodem jejího konce byla nešťastná láska k Aeneovi a jeho odchod. Někteří studenti zdůrazňovali například zrazenou hrdost či mediální nátlak, se kterým se režisérka rozhodla v inscenaci pracovat a který byl nedílnou složkou královnina každodenního trápení. Objevily se i názory, že Dido zkrátka došla do bezvýchodné situace.

*„Nešlo jen o to, že jí Aeneas opustil, ale o to, že se jí prostě celý svět z bortil a ona nevěděla jak dál. Bylo jí jasné, že už asi neexistuje jiná cesta.“*

---

<sup>84</sup> Klasikaplus.cz: *Ostrava žije horkými hity 17. století. Tanec nevděčnic i Dido a Aeneas.* (dostupné online)

*konzervatoře*

Studenti si ale všimli i několika nedostatků. Z recenzí vyplývalo, že ačkoliv jsou si jisti, co chtěla celkovou scénou režisérka vyjádřit, tak některým přišla jednoduchost scény a kostýmů málo rozvinutá. Zejména kostým Aenea, který se na scéně objevuje v košili a džínových kalhotách.

Celkový dojem z inscenace je velmi dobrý a studenti ji vnímali jako zdařilé zpracování barokní opery, který nemusí být vždy oblíbenou. Režie Magdaleny Švecové byla tedy hodnocena velmi působivě i ze strany mladšího diváka a zanechala poměrně hluboký dojem.

## 8. Závěr

V závěru své práce mám v úmyslu zhodnotit jednotlivé inscenace a najít vhodný přístup ke ztvárnění postavy Dido. Zaměřila jsem se na různé režijní přístupy k opeře *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella. Vrátila jsem se zpět do doby jejího vzniku a skrze analýzu původního libreta Nahuma Tatea a jeho vztahu k Vergiliově *Aeneidě* jsem se snažila pochopit, jak se charakter Dido formoval v barokním divadle a jaké dramatické pomůcky byly využity k vyjádření jejího tragického osudu.

Prvotní analýzou a srovnáním Vergiliovy IV. knihy *Aeneis* a libreta Nahuma Tatea jsem dospěla k závěru, že libreto je záměrně zjednodušeno ve prospěch budoucímu hudebnímu zpracování. Tate výrazně zromantizoval postavu Dido a jejím protikladem učinil Belindu, v tomto případě královninu služku. Postavy bohyň a jejich rozhovory byly odstraněny a nahradil je smích tří čarodějnic. Oproti *Aeneis* také dochází k několika změnám v samotném ději nebo jeho interpretaci. Nikdy zde nedojde k doslovnému popisu uzavření sňatku mezi milenci nebo Didoniny sebevraždy. Přesto tento akt všichni režiséři, se kterými jsem vedla rozhovor, považují za samozřejmou část opery a každý jej vyjadřuje odlišným způsobem.

Co se týká komparace už konkrétních analyzovaných inscenací, dokázala jsem, že Dido je postavou, jejíž interpretace se neustále vyvíjí. Odráží tak jak osobní přístup režiséra, tak širší estetické i dramaturgické tendence. Motiv její smrti vnímá každý režisér také jinak. Ve studentské inscenaci Davida Kříže na Janáčkově konzervatoři hraje velkou roli hanba, kterou Dido cítí po podlehnutí svému citu. Smrt je pro ni nakonec útekem před sebou samou, jediná možnost, jak se se svou situací vyrovnat. Režisér ale nabízí ještě odlišné vyústění v podobě šťastného setkání milenců v posmrtném životě.

Magdalena Švecová naopak motiv královniny smrti staví zejména na jejím úniku před bolestí a trápením. Její postava Aenea je také mnohem povrchnější než v inscenaci Davida Kříže, kde hrdina naopak odchází jako zkroušený milenec. V pražské inscenaci opouští Dido poměrně rychle a bez přílišné emoce, čímž ještě umocňuje její bolest a zradu.

Nejvíce otázek ohledně smrti Dido jsem si kladla v profesionální inscenaci Jiřího Nekvasila. Umírá pro zradu, trýzeň, či hanbu? Aeneas v tomto případě moc nenapoví. Na jevišti není příliš výrazným prvkem. Kostým vojenské uniformy však ještě umocňuje skutečnost, že Aeneas byl mužem války – přišel, nečekaně vstoupil královně do života a hned zase zmizel. Mohl to být tedy stesk či strach o milovanou osobu, který Dido dohnal k těmto krajním činům?

Zcela novou variantu, dle mého názoru zajímavou a inovativní, nabízí režisérka Národního divadla Alice Nellis. Dido popisuje jako ženu, která se ztrácí sama v sobě. Reflektuje v ní problémy dnešní doby a ty implikuje do jejího sebedestruktivního chování. Postavu Dido tak můžeme chápat jako ženu, která si vědomě nedovolí být šťastná a z vlastní slabosti se žene do záhuby. Nebo také jako bytost zlomenou vyčerpáním, depresí a nemocí. Sama si však musím položit otázku: nelze tento motiv reflektovat i do skutečností dnešní společnosti? Toužila Dido skutečně po štěstí? Možná ani nelze mluvit ze strany Aenea o zradě, protože královna nikdy sama sobě nedovolila celistvé oddání se svému citu.

Ve své práci jsem dále srovnávala profesionální a studentské inscenace. Hlavním rozdílem, mimo jinou pěveckou a hereckou úroveň protagonistů, jsou zejména prostředky, které měly jednotlivá divadla/institute k dispozici – tedy prostory, rekvizity, množství účinkujících nebo čas na přípravu. Obě analyzované studentské inscenace vznikaly pod vedením zkušených operních režisérů, jež měli předchozí zkušenosti nejen v akademickém prostředí, ale také s prací s profesionálními divadelními sbory. To jim umožnilo inscenace vhodně přizpůsobit studentským podmínkám, které by pro leckoho mohly představovat náročnou výzvu.

Co se týče hudebního zpracování, ve všech inscenacích, ať už studentských či profesionálních, se objevují typické barokní nástroje. Vždy je to cembalo, které v hudebním doprovodu plní nezbytnou roli *basso continuo*. V profesionální inscenaci v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě měli diváci možnost slyšet také theorbu, poměrně neobvyklý barokní nástroj. Přestože ve studentských inscenacích tento nástroj chyběl, neubralo to na celkové kvalitě výstupu. Paradoxem je, že v recenzích profesionální ostravské inscenace se objevila kritika k nepřesnému ladění těchto dobových nástrojů, které rušilo celkový dojem.

Purcellova opera *Dido a Aeneas* se v podání všech režisérů stává nejen fascinujícím historickým dílem, ale i živým materiálem pro nové umělecké interpretace, které ji udržují aktuální i pro dnešní publikum. Křehkost a zároveň jedinečnost tohoto díla zdůrazňuje okolnost, že všechny tyto inscenace, uvedené či neuvedené, jsou naprosto jiné.

## 9. Seznam použitých informačních zdrojů

### 9.1. Literatura a prameny

#### Literatura:

BUKOFZER, Manfred Fritz, *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*, Bratislava: Opus, 1986.

DEAN, Winton, *Essays on Opera*, Oxford University Press, 1990.

Encyclopaedia Britannica.

HARRIS, Ellen T, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Second edition, New York: Oxford University Press, 2018.

HOLMAN, Petr, *Henry Purcell*, Repr, 1. publ, Oxford studies of composers, 1996.

KEATES, Jonathan, *Purcell: a biography*, London: Pimlico, an imprint of Random House, [1995].

NAVRÁTIL, Miloš, *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby. 2., brož. vyd.* Ostrava: Montanex, 2013.

Oxford classical dictionary.

SEYMOUR, Claire, *The operas of Benjamin Britten: expression and evasion*, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2007.

Slovník spisovného jazyka českého, Praha: Academia, 1971.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch, *Bohové a hrdinové antických bájí*, 6. upr. vyd. Praha: Brána, 2005.

#### Prameny:

DRÁBEK, Pavel, překlad libreta opery *Dido a Aeneas*.

NAHUME, Tate, *Libreto*, 1689.

Nastudování opery *Dido a Aeneas* z roku 2019, 2023, 2024 a plánované nastudování 2026.

Oficiální program k premiéře oper *Tanec nevděčnic* a *Dido a Aeneas*, Národní divadlo moravskoslezské, 2023.

OVID, *The Heroides*, Translated by A.S. Kline, 2001.

VERGILIUS, *Aeneis*, přeložil Otmar Váňorný, Antická knihovna, Praha: Svoboda, 1970.

### **Bakalářské/diplomové práce:**

KAMENICKÁ, Kristýna, *Henry Purcell – Dido a Aeneas (souhrnná analýza českých inscenací)*, Magisterská diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2010.

MALÁ, Veronika, *Benjamin Britten: Lachrymae*, Bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění Brno, 2014.

PATÁKOVÁ, Irena, *Ovidiovo pojetí milenky v Amores*, Bakalářská práce, Univerzita Palackého, 2010.

RENZOVÁ, Miroslava, *Purcellova opera Dido a Aeneas a její inscenace na Konzervatoři Brno v roce 2008*, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2009.

ŠOLCOVÁ, Eliška, *Listy heroin aneb šest antických hrdinek pro současné jeviště*, Bakalářská práce, Univerzita Karlova, 2018.

TAJOVSKÁ KRAJČOVIČOVÁ Jana, *Režisérská sonda k opěře Dido a Aeneas Henryho Purcella*, Bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2022.

### **9.2. Audiovizuální zdroje**

KING – DABS, Andy: „*The birth of british music: Henry Purcell – The Londoner*“, Londýn: BBC Production, 2009.

## 10. Přílohy

Kapitola příloh obsahuje fotografie, obsazení a plakáty k jednotlivým premiérám opery *Dido a Aeneas*. K připravované inscenaci Alice Nellis, která bude uvedena v Národním divadle roku 2026 zatím žádné materiály ani obsazení nejsou k dispozici.

### 10.1. Janáčkova konzervatoř v Ostravě

*Režie* – David Kříž

*Hudební nastudování a dirigent* – Jan Šrubař

*Dido* – Karolína Levková

*Belinda* – Zdeňka Kotková

*Aeneas* – Aleš Pirnos *Čarodějka* – Lucie Mičková

1. *čarodějnice* – Anna Müllerová

2. *čarodějnice* – Petra Beňová

*Duch* – Adéla Veselá

*Žena* – Anna Onderková

*Námořník* – Patrik Hotař



*Oficiální plakát Janáčkovy konzervatoře v Ostravě ku příležitosti premiéry opery.*



*Tři čarodějnice/dvorní dámy a (v pozadí) Dido a Aeneas.*



*Dido, Aeneas a Belinda na plese.*



*Dido umírá Belindě v náručí.*

## 10.2. Pražská konzervatoř

*Režie* – Magdalena Švecová

*Scéna a dramaturgie* – Štěpánka Drozdová

*Hudební nastudování* – Tomáš Hála

*Dido* – Kateřina Burešová

*Belinda* – Vendula Sládečková

*Aeneas* – Jaroslav Parma

*Čarodějnice* – Adéla Demovičová

*1. čarodějnice* – Nela Sojková

*2. čarodějnice* – Natálie Císařová



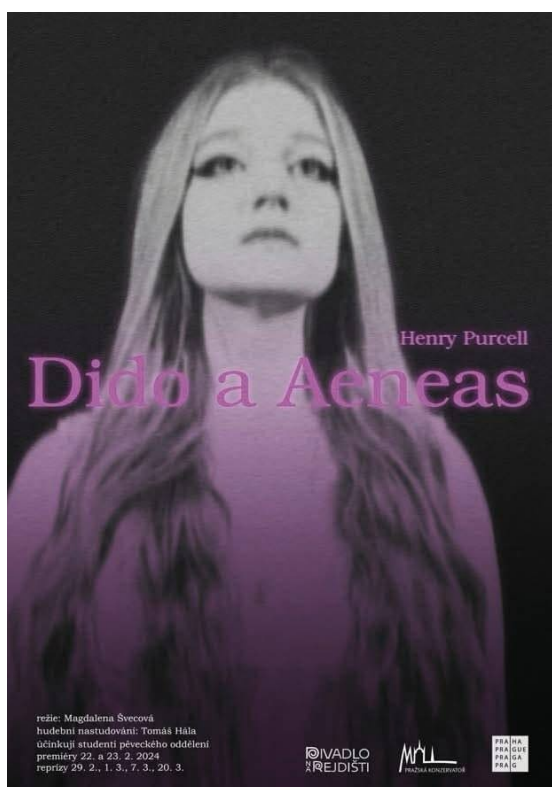
*Dido zpívá svou poslední árii.*



*Dido a Belinda.*



*Královská komnata a dvořanstvo.*



*Oficiální plakát Pražské konzervatoře ku příležitosti premiéry opery.*

### **10.3. Národní divadlo moravskoslezské**

*Režie* – Jiří Nekvasil

*Hudební nastudování* – Jiří Habart

*Dramaturgie* – Juraj Bajús

*Scéna* – David Bazika

*Kostýmy* – Hana Kelar Knotková

*Sbormistryně* – Lenka Živocká

*Dido* – Karolína Levková

Dominika Škrabalová

*Aeneas* – Robin Červinek

Eduard Kácal

*Belinda* – Magdalena Rovenská

Markéta Drabina Schaffartzik

*Čarodějka* – Eva Dřízgová - Jirušová

Klára Hlúšková

*Čaroděj* – Pavel Divín

Josef Kovačič




Monika Švandová

NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ  
Divadlo „12“ a slavnostní sál Divadla Jiřího Myrona  
Operní akademie Ostrava

Claudio Monteverdi (1567–1643)  
**Tanec nevděčnic**  
Opera-balet z roku 1608

Henry Purcell (1659–1695)  
**Dido a Aeneas**  
Opera o prologu a třech dějstvích z roku 1683

Hudební nastudování **Jiří Habart**  
Režie **Jiří Nekvasil**  
Premiéry 9. a 10. února 2023  
v 19 hodin

© 2023 Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava

OSTRAVA!!!

*Oficiální plakát Národního divadla moravskoslezského ku příležitosti premiéry opery.*



*Čaroděj a sbor.*



*Dido a (v pozadí) Aeneas.*



*Jedna z čarodějek si hraje s lodí.*