

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební Umění  
Hudební Produkce

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Produkce barokních oper v ČR a Spojeném  
království**

**Bc. et BcA. Barbora Veselá**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Štílec, CSc.  
Oponent práce: PhDr. Ingeborg Radok Žádná  
Datum obhajoby: 5. 6. 2020  
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**  
**Music and dance faculty**

Art of Music  
Music Management

**Productions of Baroque Operas in the Czech Republic  
and the United Kingdom**

**NAME OF YOUR THESIS**

**Bc. et BcA Barbora Veselá**

Thesis advisor: Prof. PhDr. Jiří Štílec, CSc.  
Examiner: PhDr. Ingeborg Radok Žádná  
Date of thesis defense: 5. 6. 2020  
Academic titul granted: MgA.

Praha, 2020



### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Produkce barokních oper v ČR a Spojeném království**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



# **Produkce barokních oper v ČR a Spojeném království**

Cílem této diplomové práce je komparativní analýza problematiky uvádění inscenací barokních oper v České republice a ve Spojeném království Velké Británie a Severního Irska. První část práce se věnuje historii provozování barokních oper od počátku 20. století. Druhá část práce mapuje veškeré inscenace, které byly provedeny na území obou států v budovách operních divadel i na hudebních či operních festivalech. Ve třetí části práce je zhodnocen klíčový prvek této práce, a tím je kvalitativní výzkum, který byl veden formou strukturovaných rozhovorů s dramaturgy všech českých operních domů.

## ***Klíčová slova***

*opera, barokní opera, produkce barokních oper, barokní opera ve Spojeném království, operní domy, hudební festivaly, financování operních domů*

## **Productions of Baroque Operas in the Czech Republic and the United Kingdom**

The aim of this diploma thesis is the comparative analysis of Baroque opera staging production particularities in the Czech Republic and in the United Kingdom. The first part focuses on the history of the Baroque opera production since the beginning of the 20th century. The subsequent section represents a thorough survey of all stagings produced in the opera houses and on both music and exclusively opera festivals on the territory of the states in question. In the third part, the crucial constituent of the thesis is assessed, it being a qualitative research conducted through structured interviews with dramaturges of all Czech opera houses.

## ***Keywords***

*Opera, Baroque Opera, Production of Baroque Operas, Baroque Opera in the United Kingdom, Opera houses, Music Festivals, Financing of the Opera Houses*

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu prof. PhDr. Jiřímu Štilcovi, CSc., za odborné vedení práce, užitečné rady a za připomínky při tvorbě diplomové práce. Poděkování patří také paní Shelagh Hewson z hudební knihovny University of West London, která mi pomohla získat podklady a nasbírat zdroje z prostředí Spojeného království potřebné pro tuto diplomovou práci.



## Obsah

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>10</b>
<b>2. STAV BĚDÁNÍ.....</b>	<b>12</b>
<b>3. HISTORIE AUTENTICKÉ INTERPRETACE .....</b>	<b>14</b>
3.1. Obnovení tradice produkce starších děl v České republice.....	17
3.2. Masmédia a šíření staré hudby ve Spojeném království.....	19
<b>4. KOMPARECE OPERNÍCH DOMŮ A OPERNÍCH FESTIVALŮ NA ÚZEMÍ ČESKÉ REPUBLIKY A SPOJENÉHO KRÁLOVSTVÍ .....</b>	<b>22</b>
4.1. Historie operních domů .....	24
4.2. Operní domy ve Spojeném království .....	27
4.2.1. Seznam hraných barokních oper na území Spojeného království....	32
4.3. Operní festivaly ve Spojeném království .....	34
4.4. Festivaly s barokní hudbou v České republice.....	37
4.5. Operní domy v České republice.....	40
4.5.1. Seznam hraných barokních oper na území České republiky .....	42
<b>5. MODELY FINANCOVÁNÍ OPERNÍCH DOMŮ A JEJICH ROZDÍLY.....</b>	<b>46</b>
<b>6. DRAMATURGIE OPERNÍCH DOMŮ.....</b>	<b>50</b>
6.1. Vyhodnocení kvalitativního výzkumu s dramaturgy operních domů v České republice za pomoci metody rozhovoru .....	52
6.2. Rozbor odpovědí na jednotlivé otázky .....	55
6.3. Shrnutí výsledků kvalitativního výzkumu.....	68
<b>7. ZÁVĚR .....</b>	<b>69</b>
<b>8. ZDROJE.....</b>	<b>71</b>
<b>9. PŘÍLOHY .....</b>	<b>1</b>
Ondřej Hučín .....	1
Patricie Částková .....	5
Eva Mikulášková .....	8
František Řihout .....	12
Linda Keprtová .....	14
Miroslav Oswald .....	16
Zbyněk Brabec .....	18
Milan Kaňák .....	21

## 1. Úvod

Předložená diplomová práce se věnuje komparativní analýze problematiky uvádění inscenací barokních oper v České republice a Spojeném království Velké Británie a Severního Irska.<sup>1</sup> Součástí práce je kvalitativní výzkum vedený formou strukturovaných rozhovorů s dramaturgy všech operních domů v České republice.

Impuls pro napsání této práce vznikl mým studiem na University of West London v rámci mezinárodní studentské výměny Erasmus+. V rámci této výměny mi bylo umožněno nahlédnout podrobněji do londýnské divadelní a festivalové scény, kdy výsledkem bylo zjištění, jak velké množství festivalů zaměřujících se na starší hudbu existuje v samotném Londýně (natož pak v celém Spojeném království).

Na začátku práce je rozebrána historie provozování barokních oper od počátku 20. století až do současnosti. Obnovení tradice provozování starší hudby v českých zemích i v zahraničí, počátky poučené interpretace napříč západní Evropou. Dále je v první části práce uvedena kapitola o šíření hudebních záznamů pomocí masmédií, která bezpochyby měla obrovský vliv na rozšíření povědomí o takzvané poučené interpretaci, která je dnes ve světě i u nás velkým fenoménem.

Druhá část této diplomové práce se věnuje operním domům a festivalům v České republice a ve Spojeném království, které se zabývají produkcí barokních oper. Nachází se zde výčet všech operních domů v obou zemích, s tabulkou operních děl barokních mistrů uváděných v minulých sezónách.

Dále je zde výčet všech operních festivalů, které se v tuzemsku i na britských ostrovech zabývají produkcí inscenací starších oper.<sup>2</sup> Je zde opět výčet všech operních představení z festivalů z posledních několika let.

V rámci tohoto výčtu jednotlivých inscenací je součástí i slovní komparace počtu představení, které se odehrávají každoročně v tuzemsku i Spojeném království. Zohledňován je jak počet obyvatel zemí a měst, které jsou porovnávány, tak ekonomická a sociální struktura obyvatel jednotlivých oblastí, ve kterých se operní

---

<sup>1</sup> Dále použita zkratka v podobě: „Spojené království“.

<sup>2</sup> Pod pojmem „starší opery“ se v této diplomové práci rozumí opery z 18. století a starší.

domy nacházejí. Tyto aspekty úzce souvisí s návštěvností a cenou jednotlivých vstupenek.

Třetí, stěžejní část této diplomové práce, analyzuje a interpretuje kvalitativní výzkum, který byl proveden pomocí strukturovaných rozhovorů s respondenty. Jedná se o deset otázek, které byly položeny všem dramaturgům deseti operních domů v České republice.

Otázky ve strukturovaných rozhovorech jsou zaměřeny primárně na dramaturgii jednotlivých operních domů a jejich přístup k produkcím inscenací barokních titulů. Jednotlivé otázky se mimo jiné snaží rozkrýt důvod poměrně nízkého produkování starších operních děl zvláště pak v menších operních domech. Proč se tyto opery hrají tak málo? Proč je dramaturgové většinou nezařazují do standardní divadelní sezony? Je to pouze otázka alokovaných prostředků?

Dramaturgovi největší operní scény v České republice – Národního divadla v Praze, byla také položena otázka o zrušení produkce barokní opery *Arsilda Antonia* Vivaldiho pod vedením českého režiséra Davida Radoka a dirigenta Václava Lukse.<sup>3</sup> Tento počín byla také jedním z počátečních impulsů pro sepsání této diplomové práce.

V závěru práce jsou shrnuty nejdůležitější poznatky, které byly během výzkumu zjištěny, a dochází k jejich kritické interpretaci a uvedení do kontextu.

---

<sup>3</sup> Premiéra měla proběhnout v roce 2017, ale nakonec byla přesunuta do Slovenského Národního divadla v Bratislavě.

## 2. Stav bádání

Vzhledem k mému studiu na University of West London<sup>4</sup> na podzim roku 2018 v rámci programu Erasmus+ jsem se rozhodla napsat komparativní diplomovou práci na téma produkování barokních oper v České republice a ve Spojeném království. Na začátku této diplomové práce stála výzva v podobě zjištění veškerých inscenací barokních děl, které se v posledních několika desetiletích hrály v České republice a Spojeném království.

Při prvotním průzkumu na internetu se ukázalo, že operní domy na území Velké Británie mají poměrně dobře uspořádané internetové archivy jednotlivých sezón a představení. Na české straně už byly zdroje v tomto ohledu, poněkud skromnější a bylo nutné i několikrát kontaktovat daný operní dům (u těch případů, kdy informace na internetu nebyly dostupné). Pracovníci operních domů, které neměly potřebné informace dostupné online, byli ovšem při sběru dat velmi nápomocní. Seznamy odehraných barokních inscenací byly poskytnuty e-mailem.

Bylo rovněž velmi zajímavé při tomto sběru informací sledovat, v jakém stavu mají jednotlivé instituce své webové stránky. U některých českých institucí byla jejich webová prezentace značně zastaralá a velmi nepřehledná.<sup>5</sup> Na webových stránkách se nachází přemíra informací, které nejsou seřazeny podle žádného, na první pohled viditelného, klíče. Oproti novým webovým stránkám jiných kulturních institucí je tam proto velmi obtížné získat potřebné informace, po kterých návštěvník těchto stránek pátrá. Na druhou stranu, některá česká divadla měla své webové stránky v tak dokonalém stavu, že bylo velmi snadné na nich najít archivy minulých sezón a inscenací.<sup>6</sup>

Další důležitou kapitolou této diplomové práce jsou festivaly, na kterých je možné vidět inscenace barokních oper. V tomto případě bylo složitější zjistit historii odehraných představení. Bylo nezbytně nutné častěji kontaktovat pořadatele festivalu a žádat je o dodání potřebných dat. V případě České republiky jsou festivaly, o kterých

---

<sup>4</sup> University of West London: The Career University [online]. London: University of West London, 2019 [cit. 2020-03-09]. Dostupné z: <https://www.uwl.ac.uk/>

<sup>5</sup> Jedná se například o webové stránky Moravského divadla Olomouc (<http://www.moravskedivadlo.cz/oper-a-opereta/>) či Severočeského divadla v Ústí nad Labem (<http://www.operabalet.cz/>)

<sup>6</sup> Jedná se o největší instituce v České republice jako je Národní divadlo v Praze (<https://www.narodni-divadlo.cz/cs>) a Národní divadlo Brno (<http://www.ndbrno.cz/>)

je zmínka v diplomové práci, relativně mladé. Proto v případě festivalů jsou uvedené produkce barokních oper pouze od roku 2015 do současnosti.

Baroko a starší opery jsou brány v kontextu této diplomové práce z historiografického hlediska, tzn., jako konec tohoto období je brán rok 1750. Jsou zde zahrnuty ovšem i „stylové převisy“ čímž je míněna tvorba autorů z druhé poloviny 18. století, stylově ještě stále zakotvená v baroku.<sup>7</sup>

V úvodu diplomové práce je též rozvedena historie autentické interpretace staré hudby<sup>8</sup> a její postupné šíření do světa. Jelikož je dnes velkým trendem hrát barokní hudbu na dobové nástroje, část této diplomové práce se zaměřuje na původ tohoto fenoménu.

K tomu se skvěle hodily použité tituly jako: *Naši umělci a barokní interpretace* (článek v Hudebních Rozhledech od Jaromíra Kříže), *Hnutí Early Music a jeho reflexe na Masarykově univerzitě* od Vladimíra Richtera. Nejvýznamnějším zdrojem byla pak kniha *The Early Music Revival and History*, kterou napsal Harry Haskell. Tato kniha je vynikajícím náhledem do problematiky rozšiřování povědomí o autentické interpretaci staré hudby v průběhu 20. století.

V případě českých hudebních souborů, které se zabývají dobovou interpretací, bylo ideální vyhledávat jednotlivá hesla ve slovnících (v případě souborů, které již ukončily svou existenci) popřípadě na webových stránkách jednotlivých souborů.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Jsou zde zařazeni i autoři jako G. F. Händel (1685 – 1759) či například i Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787).

<sup>8</sup> Za „starou hudbu“ je považována hudba 18. století a starší.

<sup>9</sup> Konkrétně tyto soubory: Collegium Marianum, Collegium 1704, Musica Florea.

### 3. Historie autentické interpretace

V historii byla spíše tendence zabývat se hudbou „současnou“ a nikoli vyhledávat a obnovovat díla autorů, kteří jsou již po smrti. Tato tendence se ovšem začala v průběhu dějin měnit a dnes, ve 21. století, se nacházíme v době, kdy díla starých hudebních mistrů jsou novým fenoménem. Nalezneme zde ovšem i příklady skladatelů či dirigentů z 19. století, kteří se starší hudbou začali zabývat více. Jedním ze znamenitých příkladů je uvedení Matoušových pašijí Johanna Sebastiana Bacha, které uskutečnil Felix Mendelssohn-Bartholdy v roce 1829.<sup>10</sup> Dalším velmi zajímavým příkladem, který již spadá do 20. století, je uvedení jednoho z nejslavnějších děl Johanna Sebastiana Bacha – Umění fugy. Dílo bylo poprvé uvedeno až 177 let po jeho smrti autora v roce 1927 profesorem Straubem v Lipsku.<sup>11</sup>

Takových příkladů lze najít více, ale je důležité zmínit, že tyto tendence provozovat starší hudbu vznikly také velkou částí díky nově vznikajícímu vědeckému oboru – muzikologii. Tato hudební obor se začíná plně rozvíjet v druhé polovině 19. století. Díky vědeckým pracím v tomto nově vzniklém oboru jsou objevováni již skoro zapomenutí skladatelé a jejich hudební díla. Začínají se sestavovat katalogy děl jednotlivých skladatelů.<sup>12</sup> V tomto okamžiku dochází také k jakémusi uvědomění si nutnosti zamýšlet se nad dobovou interpretací a nástroji pro uvedení této hudby.: „[...] *interpretace hudby renesance a baroka s využitím moderního nástrojového vybavení a s uplatněním moderní hráčské techniky a romantických realizačních přístupů deformuje její zvukový obraz a zároveň budily pocit naděje, že znějící podoba skladeb starších období je při studiu dobových provozovacích návodů do značné míry rekonstruovatelná.*“<sup>13</sup>

Do té doby se provozovala většinou současná hudba, a proto nebylo oboru muzikologie ani potřeba. Avšak ve chvíli, kdy se naskytla potřeba provozovat hudbu starší,<sup>14</sup> museli se interpreti začít zabývat tím, jakým stylem ji provádět a v některých

---

<sup>10</sup> NAVRÁTIL, Miloš. Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby. Praha: Votobia, 2003, s. 159.

<sup>11</sup> KŘÍŽ, Jaromír. Naši umělci a barokní interpretace. Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu. Praha: Panorama, 1966, roč. 19, č. 7, s. 207.

<sup>12</sup> POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. Úvod do studia hudební vědy. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 110.

<sup>13</sup> RICHTER, Vladimír. Hnutí Early Music a jeho reflexe na Masarykově univerzitě. In: Slovo - Obraz - Zvuk II. Umenovedné štúdie. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008., s. 275.

<sup>14</sup> Hudba z 18. století a starší.

případech (Ars antiqua a Ars nova) i jakým způsobem ji převést do moderní notace. Díky tomuto kroku nastal i velký rozmach tisku not starších mistrů a na konci 19. století již byly na trhu vydány G. F. Händela,<sup>15</sup> J. P. Rameau, G. P. da Palestriny či H. Purcella a jejich nejslavnějších děl. V těchto vydáních jsou velmi pěkně vidět zásahy editorů, kteří se snažili přizpůsobit tyto tisky dobovým standardům a potřebám.<sup>16</sup>

Díky dostupnějším notovým materiálům se také začalo objevovat stále více kapel a koncertů specializovaných na starší hudbu 16. a 17. století. Touto hudbou se zabývala jak malá lokální vesnická uskupení, tak velké sbory, jako například sbor Sixtinské kaple v Římě.<sup>17</sup>

Díky tomuto fenoménu musela také dříve či později nastat renesance dobových historických nástrojů. Na konci 19. století začaly tedy vznikat rozsáhlé sbírky historických nástrojů.<sup>18</sup> Byly zaznamenány pokusy rekonstruovat staré dobové nástroje, které se nacházely v muzeích, či cembala z domácích sbírek.<sup>19</sup> To vedlo k tomu, že nástroje, které do té doby nebyly aktivně využívány, začaly být rekonstruovány a používány opět k aktivnímu provozování.

Idea návratu k porozumění staré hudby se začala šířit dokonce i mezi hudebníky, kteří se do té doby starší hudbou vůbec nezabývali. Dokonce jedna z největších klavírních osobností romantismu – Anton Rubinstein řekl: „*Cembalo a klavichord mají takovou barvu tónů a charakteristické efekty, které nelze reprodukovat na moderní klavír používaný v dnešní době.*“<sup>20</sup>

Celé toto znovuzrození staré hudby mělo za následek hned několik věcí. Začaly vznikat nástrojové dílny, které se zabývaly replikami starých dobových nástrojů (jako například dílna francouzského hudebníka Arnolda Dolmetsche). Velmi důležitým krokem bylo založení škol, které se speciálně zabývaly provozováním starší hudby na

---

<sup>15</sup> G. F. Händel je v této práci uváděn vždy německou verzí jeho jména (nikoli v anglickém formě jména G. F. Haendel).

<sup>16</sup> HASKELL, Harry. The Early Music Revival and History. London: Thames and Hudson, 1988, str. 22-23.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Těmito dobovými sběrateli byli například: Victor-Charles Mahillon v Belgii, Alessandro Kraus v Itálii, Daniel Scheurleer v Holandsku, Paul de Wit v Německu či Morris Steinert ve Spojených státech amerických.

<sup>19</sup> U těchto nástrojů bylo stále zcela běžné, že byly používány na domácí hraní.

<sup>20</sup> „*The harpsichord and Clavichord must have had tone-colouring and effects that we cannot reproduce on the Pianoforte of today's.*“

Zdroj: RUBENSTEIN, Anton. A conversation on Music, překlad John P. Morgan, New York 1892.

tyto repliky či originály dobových nástrojů, příkladem lze uvést La Schola Cantorum v Paříži.<sup>21</sup>

Všechny tyto jednotlivé aspekty vedly společně k tomu, že se stará hudba začala etablovat na koncertech jako běžná součást hraného programu, a už z nich nikdy zcela nevymizela.

---

<sup>21</sup> HASKELL, Harry. The Early Music Revival and History. London: Thames and Hudson, 1988, str. 25-26.



### 3.1. Obnovení tradice produkce starších děl v České republice

Prvním souborem, který se v bývalém Československu věnoval interpretaci a provádění starších hudebních děl s poučenou interpretací, byl *Pro arte antiqua* s podtitulem *Musicorum antiquis violis et gambis canentium sodalitas cameralis Pragensis* (Pražské komorní sdružení hudebníků hrajících na staré violy a gamby) a to již v roce 1933. Vyvinul se z členů *České filharmonie* a *Pražského rozhlasového orchestru*. Zajímavým faktem je i to, že v roce 1928 otevřel ředitel pražské konzervatoře Jan Branberger výuku hry na staré violy, kde Antonín Modr vyučoval hru na violy a Bedřich Jaroš hru na viola da gamby.<sup>22</sup>

Dalším velmi významným a neopomenutelným souborem na našem území byla *Ars redidiva*, která vznikla v roce 1951 na popud flétnisty a dirigenta Milana Munclinger a jeho ženy cembalistky Viktorie Švihlíkové.<sup>23</sup> Tento soubor provozoval díla jak vokální tak instrumentální a jeho složení se měnilo podle potřeby jednotlivých skladeb. Neprovozovali díla na kopie starých nástrojů, ale na moderní hudební nástroje se snahou o poučenou interpretaci. Velmi hezká tradice tohoto souboru spočívala v úvodním slovu o programu Milana Munclinger před každým koncertem. Pravděpodobně jejich nejvýznamnějším počinem bylo natočení souborné desky všech Braniborských koncertů v roce 1965, která byla až do roku 2008 u nás unikátní.<sup>24</sup>

Dalšími důležitými soubory působící v tuzemsku byly *Pražští madrigalisté*<sup>25</sup> a vokálně-instrumentální soubor *Musica antiqua Praha* vedený Pavlem Klikarem.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> KOZÁK, JAN: Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory. Praha 1964, str. 430.

<sup>23</sup> SLÁMA, FRANTIŠEK: *Ars redidiva* – Milan Munclinger [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <http://www.frantisekislama.com/ars-redidiva>.

<sup>24</sup> HAZDROVÁ-KOPECKÁ, EVA: Rozhlasová hudební universita – Milan Munclinger o staré hudbě – 1969 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/rozhlasovyrok/\\_zprava/rozhlasova-hudebni-universita-milanmunclinger-o-stare-hudbe-1969--1260415](http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/rozhlasovyrok/_zprava/rozhlasova-hudebni-universita-milanmunclinger-o-stare-hudbe-1969--1260415).

<sup>25</sup> Soubor založen v roce 1965.

Zdroj: SÝKOROVÁ, LUCIE: heslo „Venhoda, Miroslav. In: Český hudební slovník osob a institucí [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=3871](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3871)

<sup>26</sup> Soubor působil v letech 1982 – 1997.

Zdroj: MIKULÁŠKOVÁ, VĚRA: heslo „Musica Antiqua Praha. In: Český hudební slovník osob a institucí [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1002893](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002893)

Po roce 1989, kdy se otevřely hranice do západní Evropy a potažmo do celého světa, začaly proudit do tuzemska zahraniční vlivy. Nastal obrovský rozkvět souborů, zabývajících se tímto tématem a stará hudba s dobově poučenou interpretací se dostala i na největší česká podia, jako je například pražské Rudolfinum.

V dnešní době působí v České republice několik těles, které dosahují světového věhlasu. Těmi asi nejvýznamnějšími a největšími jsou *Musica Florea* (Marek Štrýncl),<sup>27</sup> *Collegium 1704 / Collegium Vocale 1704* (Václav Luks)<sup>28</sup> a *Collegium Marianum* (Jana Semerádová).<sup>29</sup> Všichni umělečtí vedoucí těchto souborů vystudovali tento obor v zahraničí, protože zde, v České republice, dlouhou dobu nebyla možnost teorii či praxi provozování staré hudby studovat.

---

<sup>27</sup> Musica Florea: O souboru [online]. Praha: musica florea, 2010 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <http://www.musicaflorea.cz/index.php?goto=Nv6uGCes&sekce=Nv6uGCes&lng=cz>

<sup>28</sup> Collegium 1704: O nás [online]. Praha: Collegium 1704, 2014 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <https://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704>

<sup>29</sup> Collegium Marianum: O nás [online]. Praha, 2017 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <https://www.collegiummarianum.cz/o-nas/o-souboru/>

### 3.2. Masmédia a šíření staré hudby ve Spojeném království

Vznik masmédií<sup>30</sup> měl na produkci a rozšiřování hudby velmi zásadní vliv. Hudba se stala mnohem dostupnější i pro lidi, kteří předtím na její produkci narazili jen velmi zřídka nebo pro ně byla z různých důvodů málo přístupná (například bydleli příliš daleko od divadel či velkých měst, kde byla hudba provozována). I po stránce finanční nebylo pro některé skupiny obyvatel reálné se zvláště ke klasické hudbě dostat. Díky vzniku rádiového vysílání<sup>31</sup> (první rozhlasový přenos z Metropolitní opery v New Yorku se uskutečnil již v roce 1910) a vysílání v televizi<sup>32</sup> si hudební přenos mohl doma pustit prakticky kdokoli.

S rozvojem masmédií se samozřejmě u hudebních produkcí pojí i vznik nahrávek. Všechny tyto aspekty dohromady pomohly k propagaci starších hudebních děl, která do té doby byla určena pro velmi malou a vyhrazenou skupinku lidí v oboru. Bez nadsázky se dá říct, že je to poprvé v historii, kdy se hudba umělecká i non-umělecká začala opravdu masově šířit po celém světě.

První takovouto evropskou rozhlasovou stanicí, která má velkou zásluhu na rozšiřování povědomí o staré hudbě, je BBC. Tato rozhlasová stanice nabízela posluchačům „[...] některé pozoruhodně odvážné přenosy na konci dvacátých let, včetně vysílání z Haslemere festivalu, představení Monteverdiho *Ritorno d'Ulisse in Patria* v anglickém jazyce, sérii věnovanou Bachovým kantátám, a v roce 1928 pořad středověké sborové hudby připomínající čtyřicáté výročí *Plainsong and Mediaeval Music Society*.”<sup>33</sup> I v průběhu druhé světové války pokračovalo BBC ve vysílání množství staré hudby. Ale v roce 1946 se BBC rozšiřuje a vzniká nová stanice BBC –

---

<sup>30</sup> Pojem masmédií je užíván termín pro sdělovací prostředek s velkým počtem oslovených příjemců. Masmédia tedy je rozhlas, televize, noviny a internet.

<sup>31</sup> 1922 bylo v Anglii zahájeno první vysílání BBC. Česká republika zaujímá druhé místo v rádiovém vysílání v Evropě – Český rozhlas Radiojournal začal vysílat v roce 1923.

Zdroj: Český rozhlas: Historie rozhlasu v kostce [online]. Praha: Český rozhlas, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/historie-rozhlasu-v-kostce-7983541>

<sup>32</sup> V roce 1935 začalo první pravidelné vysílání v Berlíně a v roce 1936 začalo pravidelně vysílat britské BBC. V České republice se první pokusné vysílání České televize datuje na 23. 3. 1948. Pravidelně začala televize vysílat až v roce 1953.

Zdroj: Česká televize: Vše o ČT - Historie [online]. Praha: Česká televize, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>

<sup>33</sup> „[...] some remarkably venturesome fare in the late twenties including broadcast from Haslemere Festival, an English - language performance of Monteverdi's *Ritorno d'Ulisse in Patria*, a series devoted to Bach's cantatas and, in 1928, a programme of medieval choral music commemorating the fortieth anniversary of the *Plainsong and Mediaeval Music Society*.”

Zdroj: HASKELL, Harry. *The Early Music Revival and History*. London: Thames and Hudson, 1988, str. 120.

Third Programme<sup>34</sup>, která zaujme místo nejdůležitější rádiové stanice, která referuje o kulturním dění a tím pádem samozřejmě i o hudebním světě.

V této stanici pracovala skupina významných muzikologů té doby, jako byl například Anthony Lewis či Denis Stevens, kteří nádavkem k jednotlivým nahrávkám podávali muzikologická vysvětlení a popisy. I když stanice měla zdánlivě jen malý dosah na specializované publikum,<sup>35</sup> měla pro šíření osvěty o staré hudbě neocenitelnou roli. Dokonce bylo spočítáno, že hudba, která byla napsaná před rokem 1700, tvořila téměř třetinu veškeré vysílané hudby této stanice<sup>36</sup>.

Na počátku třicátých let byly na trhu již k dispozici (a také se velmi dobře prodávaly) kompletní verze nahrávek Bachovy velké Mše h moll či Händelova Mesiáše.<sup>37</sup> Dalším významným a skvělým příkladem je kompletní nahrávka Bachových Braniborských koncertů, která vznikla v roce 1929 a provedl ji anglický London Chamber Orchestra pod taktovkou Anthonyho Bernarda. V roce 1935 dokonce v Anglii vznikla National Gramophonic Society, která měla za úkol propagaci takzvané netradiční hudby, do které se stará hudba v té době počítala.<sup>38</sup> Avšak první kompletní nahrávky jednotlivých Händelových oper vznikaly až na začátku padesátých let.

Naproti tomu vznik televize, a tudíž i velmi snadná dostupnost filmu pro široké publikum, staré hudbě nijak významně nepomohla k její propagaci a šíření. V roce 1942 je tu jakýsi pokus o dosažení dobového zvuku nástrojů, kdy anglický dirigent a skladatel Ernest Irving aranžuje hudbu pro film *The Great Mr Handel*<sup>39</sup> tak, že si zapůjčil cembalo a na smyčcových nástrojích vyměnil klasické moderní struny za střevové pro dosažení autenticity zvuku. Ale teprve dlouho poté, v roce 1970, vzniká jeden z prvních televizních seriálů s názvem *Šest žen Jindřicha VIII*<sup>40</sup>, kde se objevuje stará hudba provedená na autentické nástroje. K tomuto seriálu nahrál soundtrack

---

<sup>34</sup> BBC Third Programme zaniklo v roce 1967. Tamtéž str. 121.

<sup>35</sup> Na začátku měla stanice přibližně 650 tisíc posluchačů. Tamtéž str. 122.

<sup>36</sup> Tento výpočet je z roku 1953. Tamtéž str. 123.

<sup>37</sup> Velká Mše h moll Johanna Sebastiana Bacha byla nahrána pod vedení dirigenta Alberta Coatese a Mesiáš Georga Friedricha Händela pod vedením dirigenta Thomase Beechama.

Zdroj: HASKELL, Harry. *The Early Music Revival and History*. London: Thames and Hudson, 1988, str. 116.

<sup>38</sup> V rámci tohoto dotačního programu dostalo v roce 1935 nakladatelství Decca 20 000 £ na propagaci Purcellova díla *Dido and Aeneas*. Tamtéž str. 117.

<sup>39</sup> IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0034813/>

<sup>40</sup> *The six Wives of Henry VIII*. Zdroj: IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0066714/>

Early Music Consort of London. Dalším důležitým počinem je pak cyklus Monteverdiho oper, který během sedmdesátých let uvedl v televizi Nikolaus Harnoncourt.<sup>41</sup>

V neposlední řadě je pro filmaře inspirací samotná osobnost Johanna Sebastiana Bacha. Prvním takovýmto významným filmovým počinem je film z roku 1968 s názvem Kroniky Anny Magdaleny Bachové,<sup>42</sup> kde hlavní roli její otce ztvárnil vynikající cembalista a varhaník Gustav Leonhardt.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Nikolaus Harnoncourt narozen 6. 12. 1929 a zemřel 5. 3. 2016, byl rakouský dirigent, cellista, hudební publicista, který se zasloužil o rozšíření povědomí a zpopularizování autentické interpretace.

<sup>42</sup> Chronicle of Anna Magdalena Bach režíroval francouz Jean-Marie Straub.

Zdroj: IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z:

[https://www.imdb.com/title/tt0062804/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0062804/?ref_=fn_al_tt_1)

<sup>43</sup> HASKELL, Harry. The Early Music Revival and History. London: Thames and Hudson, 1988, str. 121-124.

#### **4. Komparace operních domů a operních festivalů na území České republiky a Spojeného království**

Na území Spojeného království se nachází celkem osmnáct budov operních domů, z čehož ale některé z nich již v dnešní době neslouží k provozování operních produkcí.<sup>44</sup> V České republice k roku 2020 funguje deset operních domů. Ač je opera a opereta ve Spojeném království velmi populárním žánrem, je jasné, že procentuálně na počet obyvatel je v České republice více operních domů.<sup>45</sup>

Tento fakt lze přičítat i rozdílnému financování v uvedených zemích. V České republice jsou operní domy financovány výhradně z veřejných zdrojů (stát, města, kraje).<sup>46</sup> Jedinou výjimkou je Severočeské divadlo v Ústí nad Labem, které je vedeno jako společnost s ručením omezeným, a proto má jeho hospodaření rozdílný charakter, než jak je tomu u ostatních devíti divadel.

Kdežto ve Spojeném království se uplatňuje více anglosaský systém financování, který je od základu založen na soukromých zdrojích financování (darech, mecenášství a příspěvcích) a kvůli němuž musí mít divadla mnohem větší procentuální ekonomickou samostatnost.<sup>47</sup> Tento rozdíl ve financování jednotlivých operních domů zcela zásadně ovlivňuje jejich množství na daném území a následně také výběr představení – dramaturgii.

Přirozeně musí být návštěvnost jednotlivých představení mnohem větší ve chvíli, kdy z toho operní dům má reálně mít co největší příjem, na kterém je závislý. I proto má například Royal Opera House procentuálně větší návštěvnost, která se blíží

---

<sup>44</sup> Čtyři tyto původně operní domy dnes slouží jako kina, muzikálová divadla či restaurace.

<sup>45</sup> V České republice připadá jeden operní dům na každý jeden milion obyvatel. Ve Spojeném království připadá jeden operní dům přibližně na čtyři a půl milionu obyvatel.

<sup>46</sup> Takovéto financování je charakteristické pro země střední Evropy – Českou republiku, Německo, Polsko. Je tomu tak dáno historicky z období Svaté říše římské.

<sup>47</sup> V případě národního divadla v Praze tvoří prodej vstupenek přibližně 18% výnosů národního divadla. U Royal Opera House v Londýně tvoří výnosy z prodeje vstupenek více než 33%.

Zdroj: výroční zpráva Národního divadla v Praze: Výroční zpráva. In: Národní divadlo: Výroční zpráva 2017 [online]. Praha, 2017, [cit. 2020-01-26]. Dostupné z: <https://www.datocms-assets.com/11302/1575539430-nd-vz2017.pdf>

Zdroj výroční zpráva Royal Opera House: Annual Report. In: Royal Opera House: Annual Reports [online]. London, 2017, 2017 [cit. 2020-01-26]. Dostupné z: [https://static.roh.org.uk/about/annual-review/pdfs/Annual-Report-2017-2018.pdf?\\_ga=2.28847615.250449099.1579951100-2103926800.1579951100](https://static.roh.org.uk/about/annual-review/pdfs/Annual-Report-2017-2018.pdf?_ga=2.28847615.250449099.1579951100-2103926800.1579951100)

97% prodaných vstupenek na každé představení, kdežto v Národním divadle v Praze je toto číslo o více jak 20% nižší.<sup>48</sup>

Dalším zajímavým údajem může být porovnání hlavních měst Spojeného království a České republiky, kdy v Londýně se nachází celkem tři operní domy, což je v zásadě stejný počet jako v Praze,<sup>49</sup> což ale ve výsledném hodnocení znamená, že u nás je na 1,3 milionu obyvatel stejný počet operních domů jako v Londýně, kde žije necelých 10 milionů obyvatel.

Dalším demografickým údajem je fakt, že dvanáct z osmnácti operních domů se nachází na území Velké Británie a pouze zbylé čtyři operní domy se nachází na území Skotska, Walesu a Severního Irska. To je důsledek demografického rozdělení obyvatelstva Spojeného království a je to znovu dáno tím, že ve Velké Británii žije 53 milionů obyvatel a zbylých 10 milionů je rozprostřeno mezi Wales, Skotsko a Severní Irsko.

---

<sup>48</sup> V roce 2017 byla návštěvnost celkově 76%. Z toho 94% měl balet, 74,4 opera, 72 činohra a 64,1 laterna magika.

<sup>49</sup> Počítáme-li budovu Národního divadla, Stavovského divadla a Státní Opery.

## 4.1. Historie operních domů

Tradice operních domů sahá na území Spojeného království i České republiky hluboko do historie. Většina operních institucí vznikala sice v Německu a Itálii, ale tradice se vyvinula tak, že každé větší město, které chtělo dosáhnout určitého společenského postavení, zbudovalo operní dům. V té době byl operní dům „[...] *institute, společenská a kulturní budova, která přispěla k místní prestiži stejným způsobem jako radnice nebo katedrála. Tato tradice je často stále aktuální. Je vyjádřena i starých, často velkolepých divadel zděděných z minulosti. Považuje se za nemyslitelné je zbourat nebo je pouze přebudovat za účelem zlepšení ekonomické situace operních domů.*“<sup>50</sup>

S tímto pojetím operních domů přichází v dnešní době problematická situace s jejich financováním. Nejen, že je velmi nákladné je udržovat v dobrém architektonickém stavu, popřípadě provádět potřebné rekonstrukce, ale i návštěvnost oper v dnešní době, kvůli vzniku jiných uměleckých žánrů, od 19. století velmi výrazně klesla. To má za následek potřebu větších veřejných dotací do těchto institucí, aby bylo vůbec možné tyto domy udržet v chodu.

Další důležitou okolností je i fakt, že tyto domy nebyly stavěny prakticky na nic jiného, než na uvádění operních a činoherních představení, takže v nich mnohdy nelze pořádat představení jiného typu, a pokud ano, tak ve velmi omezené formě. I navzdory tomu se ovšem v dnešní době operní domy snaží vytvářet příležitosti pro jejich různorodé využití a to z čistě ekonomických a udržitelných důvodů.

Operní domy se také snaží o to, aby neklesala návštěvnost, a proto je management divadla mnohdy nucen snižovat ceny vstupenek, což má za následek menší finanční autonomii instituce. Všechny uvedené faktory jsou významně ovlivňovány polohou divadla (v chudších regionech musí být přirozeně cena vstupenek nižší, aby si ji návštěvníci mohli dovolit), množstvím divadel v okolí (rostoucí konkurence) a sociální strukturou obyvatelstva v dané oblasti. V neposlední řadě je

---

<sup>50</sup> „[...] it was an institution, a social and cultural building that contributed to the local prestige in the same way as the town hall or cathedral. This tradition is often alive. It is also expressed in the conservation of old, often magnificent theatres inherited from the past. It is considered unthinkable to demolish or later them simply in order to improve the opera house's economic position.“

Zdroj: The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0, str. 27.



také určujícím faktorem kapacita divadla, která je víceméně neměnná, jelikož přestavba divadla většinou není ani možná. V tomto případě se pro udržitelnost divadla musí management instituce snažit kapacitu co nejvíce naplnit.

Pro představu pár čísel z tuzemského prostředí, kde je vidět, že i u divadel v menších městech je kapacita hlediště poměrně dost vysoká v porovnání s Prahou či Brnem, jak je uvedeno v tabulce č. 1.

Tabulka č. 1.

Divadlo	Kapacita (sedadla)	Počet obyvatel města <sup>51</sup>
Národní divadlo Praha	986	1 133 141
Státní opera Praha	1041	
Národní divadlo Brno	547 <sup>52</sup>	376 734
Národní divadlo moravskoslezské Ostrava	623	285 904
Jihočeské divadlo České Budějovice	550	93 017
Divadlo F. X. Šaldy Liberec	499	99 299
Moravské divadlo Olomouc	452	98 802
Slezské divadlo Opava	357	56 525
Divadlo J. K. Tyla v Plzni	444 <sup>53</sup>	157 672
Severočeské divadlo – Ústí nad Labem	400	90 774

Z této tabulky<sup>54</sup> vyplývá, že například divadlo v Českých Budějovicích, kde žije celkově cca 93 000 obyvatel má z hlediska marketingu mnohem těžší práci, než

<sup>51</sup> Zdroj: Místopisný průvodce po České republice [online]. Valašské Meziříčí: WANET, 2020 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.mistopisy.cz/>

<sup>52</sup> Zde je míněno pouze Mahenovo divadlo, jakožto historická budova ND Brno.

<sup>53</sup> Divadlo J. K. Tyla v Plzni má od roku 2015 novou scénu, která má kapacitu 461 sedadel.

Zdroj: DJKT: Nová scéna [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/nova-scena>

<sup>54</sup> Zdroje: Národní divadlo Praha: O nás [online]. Praha: Symbio, 2019 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/opera/o-nas>

ND Brno: Historie budovy Mahenova divadla [online]. Brno, 2019 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/budovy/historie-mahenova-divadla>

Národní divadlo Moravskoslezské [online]. Ostrava: SE-MO Data, 2012 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/>

Jihočeské divadlo: O divadle [online]. České Budějovice: Marten&Lois, 2002 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle>

DFXŠ: O divadle [online]. Liberec: Šaldovo divadlo, 105n. l. [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.saldovo-divadlo.cz/o-divadle>

Moravské divadlo Olomouc: Napsali o nás [online]. Olomouc: QERD, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/moravske-divadlo-modernizuje-hlediste-/?s=detail>

Slezské divadlo Opava: O divadle [online]. Opava: Slezské divadlo Opava, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: Moravské divadlo Olomouc: Napsali o nás [online]. Olomouc: QERD, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z:

Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, kde je počet míst sice o necelých sto vyšší, ale Ostrava má v porovnání s Českými Budějovicemi třikrát tolik obyvatel.<sup>55</sup>

S tím souvisí i dramaturgie jednotlivých operních institucí. Existují představení, která jsou vděčná a divák si na ně zajde rád vždy, a díky tomu je sál vyprodaný. Je však určitou stavovskou ctí nehrát pouze Pucciniho Toscu<sup>56</sup> a Mozartovu Kouzelnou flétnu<sup>57</sup>, ale také jakýmsi nenásilným způsobem „vzdělávat“ diváka a ukazovat mu zajímavé hudebně-dramatické kousky, jak z historie, tak úplně ty nejnovější, které by pro něj představovaly mnohdy nesplnitelnou výzvu, kdyby si je měl sám dohledávat. Tato představení ovšem negenerují jistý zisk, protože na ně většinou přijde méně diváků. Proto je nutné tento poměr hraných titulů vybalancovat správným způsobem.

---

<http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/moravske-divadlo-modernizuje-hlediste-/?s=detail>

DJKT: Pronájmy [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/pronajmy-technicka-data-2>

Opera balet: Severočeské divadlo [online]. Ústí nad Labem: Marek Russ, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/>

<sup>55</sup> V Ostravě žije nyní přibližně 290 000 obyvatel.

<sup>56</sup> Tosca je opera o třech dějstvích italského skladatele Giacoma Pucciniho, který žil v letech 1858 – 1924.

<sup>57</sup> Kouzelná flétna je poslední singspiel Wolfganga Amadea Mozarta, který žil v letech 1756 – 1791.

## 4.2. Operní domy ve Spojeném království

Níže je uveden seznam všech operních domů na území Spojeného království Velké Británie a Severního Irska.<sup>58</sup>

### Velká Británie

- Coliseum Theatre, London – English National Opera<sup>59</sup>
- Garsington Opera, Buckinghamshire
- Grand Opera House, York
- Grand Theatre, Leeds – Opera North
- Grange Park Opera, Surrey
- Lowry Centre, Salford<sup>60</sup>
- Opera House, Buxton
- Opera House, Manchester<sup>61</sup>
- Opera House, Tunbridge Wells<sup>62</sup>
- Royal Opera House, Covent Garden, London
- Tyne Theatre & Opera House, Newcastle upon Tyne
- Wakefield Opera House<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Opera Base [online]. London, 2019 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/seasons/united-kingdom/cs>

<sup>59</sup> Zdroj výroční zprávy English National Opera.

Zdroj: Annual Report. In: English National Opera: Annual Reports [online]. London, 2013, 2013 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z: Purcell – the Indian queen – 2013 co-production

<https://www.google.co.uk/search?q=The+Indian+Queen&oq=The+Indian+Queen&aqs=chrome..69i57j0l5.320j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

<sup>60</sup> Lowry Centre Salford neprodukuje žádná vlastní operní představení, zve si pouze hostující soubory.

<sup>61</sup> V tomto operním domě se hrály operní produkce z klasicismu a mladší. Bohužel zde neproběhla nikdy žádná produkce barokní opery.

Zdroj: Manchester City Council: Archives and Local History [online]. Manchester: Jadu Content Management, 2020 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z:

[https://www.manchester.gov.uk/info/448/archives\\_and\\_local\\_history/7379/research\\_service\\_for\\_archives\\_and\\_local\\_history](https://www.manchester.gov.uk/info/448/archives_and_local_history/7379/research_service_for_archives_and_local_history)

<sup>62</sup> Dnes budova slouží pouze jako restaurace.

Zdroj: Wetherspoon. Wetherspoon [online]. England: J D, 2015, 2015 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z:

[https://www.jdwetherspoon.com/pubs/all-pubs/england/kent/opera-house-royal-tunbridge-wells?utm\\_source=google&utm\\_medium=maps&utm\\_campaign=gmb](https://www.jdwetherspoon.com/pubs/all-pubs/england/kent/opera-house-royal-tunbridge-wells?utm_source=google&utm_medium=maps&utm_campaign=gmb)

<sup>63</sup> Ve 20. letech se budova změnila na kino a nyní jsou zde opět hudební muzikálové a divadelní produkce. Divadlo se dnes jmenuje Wakefield - Music & Musicals, Drama, Stand-up Comedy and Dance.

## **Severní Irsko**

- Grand Opera House, Belfast

## **Skotsko**

- Edinburgh Festival Theatre<sup>64</sup>
- Music Hall & Opera House (remodelled 1889 as Assembly Rooms), Dundee
- Theatre Royal (Scottish Opera), Glasgow<sup>65</sup>

## **Wales**

- Canolfan Mileniwm Cymru (Wales Millennium Centre), Cardiff

## **Jersey<sup>66</sup>**

- Jersey Opera House, Saint Helier <sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Festivalové divadlo v Edinbughu neprodukuje žádná vlastní operní představení, zve si pouze hostující soubory.

<sup>65</sup> Od roku 2005 jsou zde pouze produkce muzikálových představení.

<sup>66</sup> Jersey Opera House je divadlo a operní dům v La Vingtaine de la Ville, Saint Helier, Jersey, Normanské ostrovy. Současná budova je rekonstrukcí z roku 1922, původní budovy z roku 1900.

<sup>67</sup> Nikdy zde nebyly produkovány operní představení, pouze cirkusová.

Zdroj: Jersey Opera House. Jersey Opera House [online]. Jersey: The Refinery, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.jerseyoperahouse.co.uk/>

Tabulka č. 2 - Produkce barokních oper na území Spojeného království od do roku 2019

<b>Operní dům</b>	<b>Skladatel</b>	<b>Opera</b>	<b>Rok</b>
<b>Royal Opera House</b>	Georg Friedrich Händel	Alcina	1962
	Georg Friedrich Händel	Alcina	1992
	Georg Friedrich Händel	Acis a Galatea	2009
	Georg Friedrich Händel	Alceste	2000
<b>English touring Opera</b>	Georg Friedrich Händel	Alcina	2005
	Claudio Monteverdi	Orfeo	2006
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	2006
	Georg Friedrich Händel	Teseo	2007
	Georg Friedrich Händel	Ariodante	2009
	Georg Friedrich Händel	Alcina	2009
	Georg Friedrich Händel	Tolomeo	2009
	Georg Friedrich Händel	Teseo	2009
	Henry Purcell	Fairy Queen	2011
	Georg Friedrich Händel	Flavio	2011
	Georg Friedrich Händel	Xerxes	2011
	Georg Friedrich Händel	Agrippina	2013
	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	2013
	Georg Friedrich Händel	Ottone	2014
	Georg Friedrich Händel	Xerxes	2016
	Claudio Monteverdi	Il ritorno d'Ulisse in patria	2016
	Jean-Philippe Rameau	Dardanus	2017
	Georg Friedrich Händel	Giulio Cesare in Egitto	2017
	Georg Friedrich Händel	Radamisto	2018
	Purcell/Carissimi/Gesualdo	Dido a Aeneas	2018
<b>English National Opera</b>	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	2013
	Henry Purcell	Fairy Queen	2013
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	2015
	Georg Friedrich Händel	Partenope	2017

Operní dům	Skladatel	Opera	Rok
<b>Glyndebourne Festival</b>	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	1964
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1965
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1966
	Georg Friedrich Händel	Jephtha	1966
	Claudio Monteverdi	Il ritorno d'Ulisse in patria	1972
	Claudio Monteverdi	Il ritorno d'Ulisse in patria	1973
	Claudio Monteverdi	Il ritorno d'Ulisse in patria	1979
	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	1986
	Georg Friedrich Händel	Theodora	1997
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	1998
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	1999
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	2002
	Georg Friedrich Händel	Theodora	2003
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	2004
	Georg Friedrich Händel	Giulio Cesare in Egitto	2005
	Georg Friedrich Händel	Giulio Cesare in Egitto	2006
	Johann Sebastian Bach	Matoušovy pašije	2007
	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	2008
	Georg Friedrich Händel	Giulio Cesare in Egitto	2009
	Henry Purcell	Fairy Queen	2009
	Georg Friedrich Händel	Rinaldo	2011
	Henry Purcell	Fairy Queen	2012
	Jean-Philippe Rameau	Hippolyte et Arice	2013
	Georg Friedrich Händel	Rinaldo	2014
	Georg Friedrich Händel	Saul	2015
<b>Grand Opera House</b>	Georg Friedrich Händel	Agrippina	2015/16
	Georg Friedrich Händel	Radamisto	2016/17
	Domenico Scarlatti	La Dirindina	2019
<b>Grange Park Opera</b>	Georg Friedrich Händel	Rinaldo	2000
	Georg Friedrich Händel	Semele	2007
<b>Welsh National Opera</b>	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	1980
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	1981
	Georg Friedrich Händel	Tamburlaine	1982
	Georg Friedrich Händel	Ariodante	1994

Operní dům	Skladatel	Opera	Rok
	Claudio Monteverdi	L'incoronazione di Poppea	1997
	Christoph Willibald Gluck	Orphee et Eurydice	2000
	Georg Friedrich Händel	Jeptha	2003
	Georg Friedrich Händel	Jeptha	2006
	Claudio Monteverdi	Il ritorno d'Ulisse in patria	2006
	Georg Friedrich Händel	Jeptha	2011
	Georg Friedrich Händel	Orlando	2015
<b>Garsington Opera</b>	Antonio Vivaldi	L'incoronazione di Dario	2008
	Antonio Vivaldi	La verità in cimento	2011
	Antonio Vivaldi	L'Olimpiade	2012
	Georg Friedrich Händel	Semele	2017
	Claudio Monteverdi	Vespers 1620	2017

#### 4.2.1. Seznam hraných barokních oper na území Spojeného království

Z tabulky č. 2, která nám ukazuje veškeré produkce barokních oper, které proběhly na území Spojeného království do roku 2019 je vidět, že jednoznačně nejsilnější zastoupení mají díla od Georga Friedricha Händela. Je tomu tak dáno historickým faktem, že Georg Friedrich Händel strávil 48 let svého života v Londýně, a vybudoval zde operní tradici (která tu do té doby chyběla, nacházeli se zde vynikající zpěváci, ale snad s výjimkou H. Purcella žádný významný skladatel). Navzdory tomu, že se skladatel narodil v Německu, považují Georga Friedricha Händela za svého „národního“ skladatele.<sup>68</sup> Největší frekvenci uvádění barokních oper má bez pochyby operní festival Glyndenbourne, kde se začaly znovu produkovat barokní opery již v šedesátých letech. Do devadesátých let sice převažovala tvorba Claudia Monteverdiho a Henryho Purcella, ale od roku 1997 jednoznačně převažuje hudba již zmiňovaného Georga Friedricha Händela.

Royal Opera House sice produkovala operu Alcina<sup>69</sup> již v roce 1962 (což je oproti všem ostatním subjektům v tabulce č. 2 velmi brzy), ale od té doby se uskutečnily pouze tři další produkce a všechny výhradně opět od Georga Friedricha Händela.

Dalším operním domem, který začal produkovat barokní opery je Welsh National Opera, která v roce 1980 zahájila tuto novou tradici operou L'incoronazione di Poppea.<sup>70</sup> Také zde v pozdějších letech převážila produkce oper Georga Friedricha Händela.

Velmi zajímavým producentem barokních oper je English Touring Opera, což je přední cestující operní společnost ve Velké Británii. Cestuje do více regionů a na více míst, než kterákoli jiná anglická operní společnost. Každoročně projede kolem 55 míst po celém Spojeném království a uvedou v rámci tohoto turné až 110 představení ročně.<sup>71</sup> I u této operní společnosti jednoznačně převažuje tvorba Georga Friedricha

---

<sup>68</sup> HICKS, Anthony. Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2001. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>.

<sup>69</sup> Alcina HWV 34 – Georg Friedrich Händel.

<sup>70</sup> L'incoronazione di Poppea, Claudio Monteverdi.

<sup>71</sup> English Touring Opera: About ETO [online]. London: MADE, 2019 [cit. 2019-12-27]. Dostupné z: <http://englishtouringopera.org.uk/about-eto/>



Händela, dále je zde Claudio Monteverdi, Henry Purcell a je zde jednou zastoupena i francouzská Grand Opéra dílem Dardanus.<sup>72</sup>

Poslední čtyři zmíněné subjekty v tabulce č. 2 (Garsington Opera, Grange Park Opera, Grand Opera House – Belfast a English National Opera) začaly uvádět barokní opery až po roce 2000. U všech těchto subjektů, s výjimkou Garsington Opera, převažuje opět dílo Georga Friedricha Händela. Překvapivě u Garsington Opera jsou tři z pěti produkcí od italského skladatele Antonia Vivaldiho. Zajímavé a ojedinělé je také uvedení opery *La Dirindina*<sup>73</sup>, kterou v roce 2019 zprodukovala Grand Opera House Belfast.

Podstatné je však zmínit fakt, že uvedená tabulka č. 2 ukazuje poměrně velké a různorodé množství produkcí barokní opery, které mohou každoročně diváci ze Spojeného království navštívit. V porovnání s tuzemským prostředím je toto číslo zmíněných produkcí mnohem větší.

Zde je samozřejmě nutno vzít v potaz množství obyvatel, které se v České republice a Spojeném království nachází,<sup>74</sup> ale i v tomto poměru, je produkce na území ostrovů několikrát vyšší.

---

<sup>72</sup> Jean - Phillipe Rameau, z roku 1739 v Paříži.

Zdroj: SADLER, Graham. Dardanus. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2002. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901257>.

<sup>73</sup> Domenico Scarlatti, původní premiéra měla být v roce 1715 v Římě, ale byla zrušena.

Zdroj: Dirindina. In: BOYD, Malcom. Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2002. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005267>

<sup>74</sup> Počet obyvatel v České republice v roce 2019 byl 10, 5 milionu. Počet obyvatel ve Spojeném království v roce 2019 byl 64, 5 milionu.

### 4.3. Operní festivaly ve Spojeném království

Níže je uveden seznam všech operních festivalů na území Spojeného království.<sup>75</sup>

- Aldeburgh Festival
- Bampton Classical Opera
- BBC Proms – London
- Blandford Forum – Dorset Opera
- Bradford on Avon
- Buxton International Festival
- Dartington International Summer School
- Edinburgh International Festival
- English touring opera
- Garsington Opera
- Glyndebourne Festival
- Grimeborn Opera Festival – London
- London Händel Festival
- Longborough Festival Opera
- Nevill Holt Opera
- Opera Holland Park – London
- The Grange Festival
- Watterperry Opera Festival

Je zde jasné, že v porovnání s Českou republikou je množství operních festivalů několikanásobně větší.<sup>76</sup> Jde samozřejmě o dlouhodobou tradici, která se ve Spojeném království prolíná až do první poloviny 20. století, kdy v roce 1934 vzniká na popud dvou zakladatelů Johna Christie a jeho ženy Audrey Mildmay jeden z nejslavnějších a nejstarších operních festivalů na světě Glyndebourne Festival.<sup>77</sup> Taková tradice na našem území nemohla vzniknout i hlavně kvůli historickým

---

<sup>75</sup> Opera Base [online]. London, 2019 [cit. 2019-12-26]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/festivals/united-kingdom-2019/en>

<sup>76</sup> Viz strana diplomové práce 36 – Festivaly s barokní hudbou v České republice.

<sup>77</sup> Glyndebourne. Glyndebourne [online]. Glyndebourne Enterprises, 2019 [cit. 2019-10-27]. Dostupné z: <https://www.glyndebourne.com/about-us>

událostem a vývoji po druhé světové válce. Avšak ve Spojeném království se opera a její publikum rozvíjelo a zvětšovalo čím dál více, a dodnes je zde opera velmi oblíbeným žánrem.

Stále nejoblíbenějším a nejhranějším skladatelem barokních oper na území Spojeného království je Georg Friedrich Händel. Podívejme se na tabulku č. 3 jeho děl, která byla hrána v uvedeném období pouhých tří let - od roku 2017 do roku 2020 -na operních festivalech.<sup>78</sup>

Tabulka č. 3 – G. F. Händel, díla uvedená na operních festivalech v letech 2017 až 2020

<b>Festival</b>	<b>Dílo</b>	<b>Hráno</b>
<b>London Händel Festival</b>	Acì, Galatea e Polifemo	2019
	Acis a Galatea	2018
	Amadigi di Gaula	2018
	Berenice	2019
	Esther	2018
	Fernando, Re di Castiglia	2020
	Giulio Cesare	2018
	Messiah	2019
	Panasso in festa	2020
	Serse	2020
	Teseo	2018
	Venceslao	2019
<b>English Touring Opera</b>	Giulio Cesare	2017
	Radamisto	2018
<b>Glyndenbourne Festival</b>	Alcina	2020
	Giulio Cesare in Egitto	2018
	Rinaldo	2019
	Saul	2018
<b>The Grange Festival</b>	Agrippina	2018
	Belshazzar	2019
<b>Bampton Classical Opera</b>	Messiah	2019

<sup>78</sup> V tomto výčtu nejsou tudíž zahrnuty operní domy a jejich stálé inscenace.

Ostatní skladatelé, kterými jsou například Henry Purcell, Antonio Vivaldi či Claudio Monteverdi, nemají v operním repertoáru jednotlivých festivalů ani poloviční zastoupení, jaké mají opery Georga Friedricha Händela<sup>79</sup>. Tento Händelovský fenomén vznikl na základě faktu, že G. F. Händel, jak již bylo řečeno výše, strávil velkou část svého života v Londýně. V době kdy žil,<sup>80</sup> byla na tomto území zlatá doba pro operu. Byla zde slavná The Haymarket Opera Company, která pomáhala financovat valnou většinu operních produkcí. I díky tomu mohl G. F. Händel napsat tak velké množství oper, které byly provedeny.<sup>81</sup>

I pro status „národního skladatele“ zůstává G. F. Händel jednoznačně nejhranějším barokním skladatelem na území Spojeného království.

---

<sup>79</sup> Opera Base [online]. London, 2019 [cit. 2019-12-26]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/performances/en>

<sup>80</sup> Georg Friedrich Händel narozen 1685 a zemřel 1759.

<sup>81</sup> HICKS, Anthony. Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2001. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>

#### 4.4. Festivaly s barokní hudbou v České republice

Zde je seznam operních festivalů, které se zabývají i produkcí barokních operních děl na území České republiky.<sup>82</sup>

- Český Krumlov
- Svatováclavský hudební festival
- Olomoucké barokní slavnosti
- Smetanova Litomyšl – Nové hrady
- Musica Florea (Praga nascente da Libussa e Primislao (O založení Prahy Libuší a Přemyslem – 2019
- Barokní slavnosti Feste Teatrale – Valtice

Na území České republiky je množství operních festivalů, které by na seznam svého hraného repertoáru přidávaly díla barokních mistrů, velmi málo. Je to dáno hlavně faktem, že všechny tyto akce mohly začít vznikat až po revoluci v roce 1989. Tato skutečnost Českou republiku oproti Spojenému království zdržela o více než neuvěřitelných padesát let.<sup>83</sup>

V roce 1946 se v Praze sice již odehrává první ročník festivalu Pražské jaro, ale ten je od začátku zaměřen na symfonickou a komorní hudbu, nikoli na operní produkce.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Zdroje:

Svatováclavský hudební festival: Archiv [online]. Ostrava, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z:

<https://shf.cz/archiv/>

Smetanova Litomyšl: Historie festivalu [online]. Litomyšl, 2019 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z:

<https://www.smetanovalitomysl.cz/cs/historie-festivalu/88-o-festivalu/historie-festivalu/minule-rocniky/2104-predchozi-rocniky>

Olomoucké barokní slavnosti: Minulé ročníky [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z:

<http://baroko.olomouc.eu/program-2019/>

Musica Florea: O souboru [online]. Praha: musica florea, 2010 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z:

<http://www.musicaflorea.cz/index.php?goto=Nv6uGCes&sekce=Nv6uGCes&lng=cz>

Festival Krumlov [online]. Český Krumlov, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.festivalkrumlov.cz/>

Barokní slavnosti FESTE TEATRALE na zámku Valtice [online]. Valtice: PORTA, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.zamek-valtice.cz/cs/akce/38197-barokni-slavnosti-feste-teatrale-na-zamku-valtice>

<sup>83</sup> Porovnáváme-li revoluční rok 1989 a vznik Glyndebourne festivalu v roce 1934.

Zdroj: Glyndebourne. Glyndebourne [online]. Glyndebourne Enterprises, 2019 [cit. 2019-10-27]. Dostupné z:

<https://www.glyndebourne.com/about-us>

<sup>84</sup> Pražské jaro: O nás [online]. Praha: Symbio, 2017 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://festival.cz/o-nas/historie-festivalu/>

Dále je na našem území pořádán festival Smetanova Litomyšl, jehož první ročník se konal ve stejném roce, jako první ročník Pražského Jara. Na tomto festivalu sice zaznívala i operní díla, ale výhradně z pera Bedřicha Smetany, jak zaznívá ze samotného názvu festivalu. Teprve po roce 1974 zde začala zaznívat díla jiných skladatelů, jako byl S. Prokofjev, A. Dvořák, P. I. Čajkovskij či Z. Fibich, avšak díla barokních mistrů si musela počkat až na odnož tohoto festivalu na zámku v Nových Hradech a tím na rok 2012.<sup>85</sup>

Zajímavým faktem je, že ani jeden z uvedených největších operních festivalů není pravidelně pořádán v hlavním městě či v Brně. *Musica Florea* se sice se svými produkcemi na Prahu soustředí, avšak dva festivaly, které se barokním operám věnují nejvíce (Olomoucké barokní slavnosti a Smetanova Litomyšl – viz tabulka č. 4) se nacházejí poměrně daleko od dvou největších měst České republiky.

Je to pravděpodobně dáno také tím, že například v Praze není nikde ideální venkovní ani vnitřní prostředí (podium, amfiteátr) na pořádání letního operního festivalu. Jsou zde sice operní domy, ale návštěvníci operních festivalů většinou chtějí spojit kulturní zážitek s letní atmosférou festivalu a dobovým prostředím památek. Proto na zámcích jako jsou Nové Hrady, kde se opera každoročně hraje v zahradách, či Valtice, se svým nově dobově zrekonstruovaným barokním divadlem, je prostředí více než ideální.

V tabulce č. 4, kde lze vidět počet odehraných barokních oper na festivalech v České republice od roku 2015 do roku 2019 je na rozdíl od Spojeného království větší skladatelská různorodost (nepřevažují zde díla jednoho autora, konkrétně G. F. Händela). Je zde jasně patrná snaha zahrnout i málo známá a hraná díla českých barokních autorů. Tuto zásluhu na premiérování prakticky neznámých děl mají hlavně Olomoucké barokní slavnosti.

Na druhé straně festival Smetanova Litomyšl – Nové hrady se zaměřuje na známá díla světových autorů (Gluck, Händel, Rameau) a divák se tak může rozhodnout, na co má v danou chvíli náladu se vydat. Zda-li si poslechnout něco v dnešní době již velmi tradičního, jako je například Gluckova *Paris a Helena*, či badatelsky zajímavý kousek, kterým je například opera *Aurea Libertas*, od skladatele

---

<sup>85</sup> Smetanova Litomyšl: Historie festivalu [online]. Litomyšl, 2019 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.smetanovalitomyzl.cz/cs/historie-festivalu>

Josefa Schreiera,<sup>86</sup> která zazněla v roce 2015 na Olomouckých barokních slavnostech.

Tabulka č. 4 – počet odehraných barokních oper na festivalech v České republice od roku 2015 do roku 2019

Název festivalu	Skladatel	Opera	Rok
<b>Mezinárodní hudební festival Český Krumlov</b>	Georg Friedrich Händel	Terpsichora	2019
<b>Svatováclavský hudební festival</b>	Francesco Cavalli	Calisto	2019
<b>Olomoucké barokní slavnosti</b>	Claudio Monteverdi	Orfeus	2015
	Josef Schreier	Aurea Libertas	2015
	Josef Schreier	Veritas exulant	2015
	Georg Friedrich Händel	The Alchemist	2016
	Claudio Monteverdi	L'Arianna	2018
	Antonio Caldara	L'Amor non ha legge	2018
	Pietro Andrea Ziani	L'Elice	2019
<b>Smetanova Litomyšl - Nové Hradky</b>	Jean-Phillipe Rameau	Pygmalion	2015
	František Antonín Míča	Operosa terni Colossi Moles	2016
	Georg Friedrich Händel	Aci, Galatea e Polifemo	2017
	Antonio Caldara	L'Amor non ha legge	2018
	Christoph Willibald Gluck	Paris a Helena	2019
<b>Feste Teatrale Valtice</b>	Georg Friedrich Händel	Arminio	2016
	Antonio Vivaldi	Argippo	2017
	Jean-Joseph Mouret	Les Amours de Ragonde	2019
<b>Musica Florea</b>	Johann Joseph Fux	Costanza e forteza	2015
	Georg Friedrich Händel	Terpsicore	2016
		PHASMA DIONYSIACUM PRAGENSE	2017
	F. Amadei, G. Bononcini	MUZIO SCEVOLA	2018
	A. Denzi, A. Vivaldi	Praga nascente da Libussa e Primislao	2019

<sup>86</sup> Josef Schreier (Streiger nebo Šrajer) se narodil 2. ledna 1718 v Dřevohosticích na Moravě. Věnoval se komponování chrámové hudby, oper a operet.

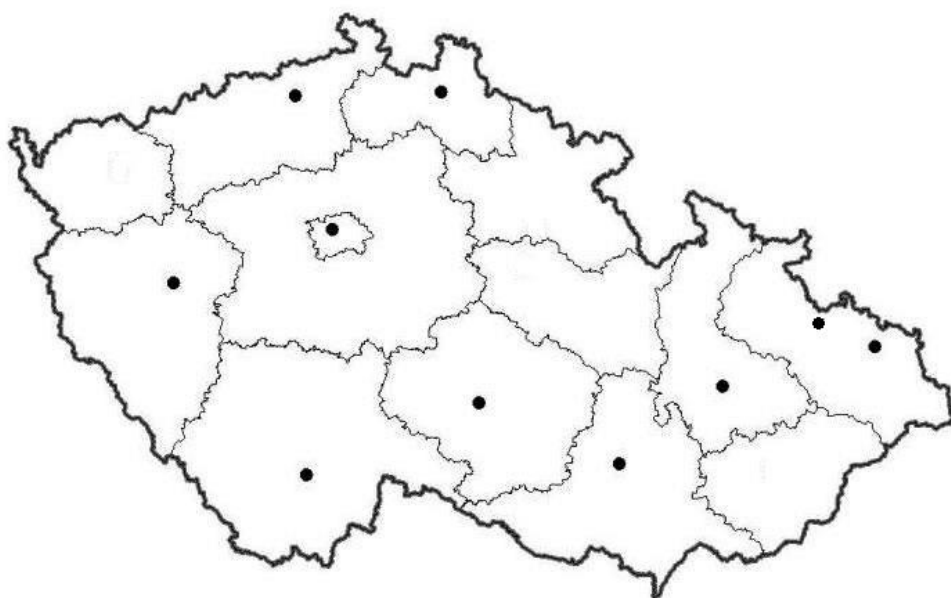
#### 4.5. Operní domy v České republice

Zde je uveden kompletní seznam operních domů na území České republiky.

- Opera Národního divadla (zahrnuje Stavovské divadlo)
- Státní Opera Praha (dnes statutárně řazena pod Národní divadlo)
- Národní divadlo Brno (zahrnuje Janáčkovo divadlo)
- Národní divadlo Moravskoslezské v Ostravě
- Jihočeské divadlo – České Budějovice
- Divadlo F. X. Šaldy Liberec
- Moravské divadlo Olomouc
- Slezské divadlo Opava
- Divadlo J. K. Tyla v Plzni
- Severočeské divadlo – Ústí nad Labem

Je jasné vidět, že operní instituce v České republice jsou rozmístěny poměrně rovnoměrně na celém území.

Obrázek č. 1 – rozmístění operních domů v České republice.<sup>87</sup>



---

<sup>87</sup> Zdroj: vlastní zpracování.



Díky tomu je v tuzemsku jen málo míst, ze kterých se posluchač nedostane do 1,5 hodiny cesty autem či jiným dopravním prostředkem do nějakého operního domu. Je to více než přívětivá situace pro návštěvníky divadel a jejich kulturního vyžití i v oblastech s chudší kulturní infrastrukturou. Tento fakt je zapříčiněn opět historickou tradicí z 19. století, kdy města prokazovala svou prestiž postavením této kulturní instituce.<sup>88</sup> , jak je uvedeno v kapitole 4.1. Historie operních domů.

V tabulce č. 5 níže je uveden seznam hraných barokních oper na území České republiky.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0, str. 163.

<sup>89</sup> Zdroje:

Opera balet: Severočeské divadlo [online]. Ústí nad Labem: Marek Russ, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/>

KRÁLOVSKÉ ČESKÉ ZEMSKÉ A NÁRODNÍ DIVADLO, ZALOŽENO 1868: Archiv [online]. Praha, 2020, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

ND Brno. Národní divadlo Brno: Online archiv [online]. Brno: Národní divadlo Brno, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv>

Národní divadlo Moravskoslezské: Archiv [online]. 2010: SE-MO Data, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/archiv/>

Slezské divadlo Opava: Archiv [online]. Opava: Slezské divadlo Opava, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://www.divadlo-opava.cz/archiv/rejstriky-od-roku-1945/rejstrik-premier-od-roku-1945/>

Jihočeské divadlo: Archiv [online]. České Budějovice: Marten&Lois, 2009 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv>

DJKT: almanach [online]. Plzeň: Agio, 2015 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/almanach/items?lang=cs>

Severočeské divadlo: Archiv sezon [online]. Ústí nad Labem: Marek Russ, 2020 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/?page=archivsezon>

#### 4.5.1. Seznam hraných barokních oper na území České republiky

Tabulka č. 5 – Seznam hraných barokních oper na území České republiky od roku 1935

Operní dům	Skladatel	Opera	Rok
<b>Národní divadlo Praha</b>	Georg Friedrich Händel	Ariodante	1959
	Georg Friedrich Händel	Acis a Galatea	1960
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	1961
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	1968
	Claudio Monteverdi	Korunovace Poppaey	1972
	Georg Friedrich Händel	Xerxes	1974
	Georg Friedrich Händel	Orlando	1978
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie na Tauridě	1987
	Antonio Vivaldi	Orlando furioso	2001
	Georg Friedrich Händel	Alcina	2017
	Christoph Willibald Gluck	Don Juan	1952 - 1963
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1988 - 1989
	Henry Purcell	Maurova Pavana	1995 - 1998
	Jean-Philippe Rameau	Castor et Pollux	1999 - 2002
	Claudio Monteverdi	Orfeo	2007 - 2008
	Georg Friedrich Händel	Rinaldo	2009 - 2014
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	2013-2014
<b>Národní divadlo Brno</b>	Georg Friedrich Händel	Julius Caesar	1966
	Christoph Willibald Gluck	Alcesta	1972
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1976
	Claudio Monteverdi	Korunovace Poppaey	1981
	Georg Friedrich Händel	Rodelinda	1985
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	2016
<b>Národní divadlo Moravskoslezské</b>	Georg Friedrich Händel	Xerxes	1999
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie na Tauridě	1987
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie v Aulidě	2017
<b>Slezské divadlo Opava</b>	Christoph Willibald Gluck	Orfeus	1962
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus	1990
	Georg Friedrich Händel	Julius Caesar	1996
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie na Tauridě	2018

<b>Operní dům</b>	<b>Skladatel</b>	<b>Opera</b>	<b>Rok</b>
<b>Divadlo F. X. Šaldy Liberec</b>	Georg Friedrich Händel	Julius Caesar	2009
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	2011
<b>Jihočeské divadlo</b>	Christoph Willibald Gluck	Don Juan	1986
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1992
	Christoph Willibald Gluck	Poutníci do Mekky	1996
	Georg Friedrich Händel	Giulio Cesare in Egitto	2008
	Claudio Monteverdi	L'Arianna	2019
<b>Moravské divadlo Olomouc</b>	Claudio Monteverdi	Orfeus	1935
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	1948
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie v Aulidě	1953
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	1969
	Claudio Monteverdi	Odyseův návrat	1973
	Georg Friedrich Händel	Julius Caesar	1984
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie na Tauridě	1988
	Christoph Willibald Gluck	Orfeus a Eurydika	1998
<b>Divadlo J. K. Tyla v Plzni</b>	Georg Friedrich Händel	Tamerlano	1967
	Claudio Monteverdi	Orfeo	2018
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	1998 - 2003
<b>Severočeské divadlo</b>	Giovanni Battista Pergolesi	Služka paní	1970
	Georg Friedrich Händel	Julius Caesar	1974
	Giovanni Battista Pergolesi	Služka paní	1986
	Christoph Willibald Gluck	Ifigenie v Aulidě	1989
	Giovanni Battista Pergolesi	Služka paní	1991
	Georg Friedrich Händel	Xerxes	2003
	Henry Purcell	Dido a Aeneas	2016

Z uvedeného přehledu je patrné, že i na našem území jsou u operních autorů, až na výjimky, zastoupeni pořád ti samí skladatelé. Největší podíl produkcí barokních oper tvoří díla od Christopa Willibalda Glucka<sup>90</sup> a dále zde figurují Claudio Monteverdi

<sup>90</sup> Christoph Willibald von Gluck narozen v německém Erasbachu 2. července 1714 a zemřel ve Vídni 15. listopadu 1787. Je to tudíž skladatel, který se započítává i do klasicismu. V tuzemsku se ovšem jeho opery považují spíše za barokní kusy.

a Georg Friedrich Händel, který ovšem na našem území nemá ani zdaleka tak dominantní postavení jako je tomu u produkcí barokních oper ve Spojeném království.

Nejvíce operních produkcí se uskutečnilo v Národním divadle v Praze, což pravděpodobně vyplývá i z faktu, že je to operní dům s největší historickou tradicí u nás. Druhé v pořadí největšího počtu odehraných barokních oper je Moravské divadlo v Olomouci, kde opět absolutně převažují díla Ch. W. Glucka. Dle dostupných zdrojů je také Moravské divadlo v Olomouci jedno z prvních divadel, které barokní opery produkovalo. Interval mezi jednotlivými produkcemi je poměrně dlouhý a to přibližně deset let a od roku 1998 žádná barokní opera v Moravském divadle nezazněla, což může být i následkem vzniku festivalu Olomoucké barokní slavnosti, který je pořádán od roku 2014.

Naopak nejnovější produkci barokní opery provedlo Jihočeské divadlo České Budějovice v roce 2019 (konkrétně dílo L' Arianna skladatele C. Monteverdiho), divadlo J. K. Tyla v Plzni (Orfeo od C. Monteverdiho) a Slezské divadlo Opava (Ifigenie na Tauridě od Ch. W. Glucka).

Je nutno vzít v potaz, že některá divadla jsou v konkurenčním prostředí s festivaly, které se specializují na barokní tvorbu, a proto se produkcí barokních oper tolik nezabývají. Jsou jimi konkrétně již zmiňované Moravské divadlo Olomouc a Jihočeské divadlo České Budějovice, které je jen pouhých 25 kilometrů vzdáleno od Českého Krumlova, kde se v létě pořádá obrovský Mezinárodní hudební festival Český Krumlov.

Sám dramaturg Jihočeského divadla pan František Řihout na otázku, jestli se o zařazení barokních oper na stávající repertoár divadla neuvažuje více, odpověděl: „*V uplynulém desetiletí nikoli, pouze v roce 2005 se uvažovalo o koprodukcí opery jihočeského divadla s barokním divadlem v Českém Krumlově s využitím partitur ze zámeckého archivu, spolupráce se nakonec neuskutečnila, protože počet repríz inscenace, který by byl výhodný pro jihočeské divadlo, nevyhovoval provozu zámeckého divadla.*“<sup>91</sup>

Zajímavým faktem zůstává, že v tuzemském prostředí má provozování barokních oper poměrně souvislou linku od padesátých let do současnosti (roku 2020),

---

<sup>91</sup> Viz příloha rozhovor s panem Františkem Řihoutem str. 12.

na rozdíl od Spojeného království, kde největší rozkvět produkcí barokních oper je zaznamenán až po roce 2000.<sup>92</sup> V České republice od roku 2000 počet produkcí barokních oper v kamenných divadlech ani nestoupl ani nepoklesl.

---

<sup>92</sup> Viz tabulka č. 2 se seznamem hraných barokních oper na území Spojeného království na str. 30.

## 5. Modely financování operních domů a jejich rozdíly

Financování operních domů se v jednotlivých částech světa velmi liší. Když je brán v potaz pouze západní svět (míněno Evropa a USA), je možno sledovat dva hlavní modely financování:

- 1) Prvním modelem je systém příspěvkových organizací, což v praxi znamená, že instituce (v tomto případě divadlo) je podporováno z veřejných zdrojů, kterými jsou nejčastěji město či stát.
- 2) Druhým modelem je financování ze zdrojů soukromých, které tvoří sponzoři, partneři, patroni a mecenáši. Tento model soukromého financování se uplatňuje hlavně v zámoří.

V Evropě je v zásadě bez výjimky každé divadlo financováno z veřejných zdrojů.<sup>93</sup>

Takovým středovým průsečíkem těchto dvou systému je financování operních domů ve Spojeném království, kde se tyto dva typy získávání peněžních prostředků kombinují. Finanční soběstačnost jednotlivých divadel je poté dost často poměřována podle procentuálního výsledku financí z celého rozpočtu, jakého je divadlo schopné dosáhnout vlastním prodejem vstupenek či pronájmem prostor.

Toto procento je u divadel ve střední Evropě až o 20% nižší než u divadel ve Spojeném království, jelikož cena vstupenek je o něco nižší. Divadla si mohou dovolit nemít plně obsazené celé divadlo a to i díky již zmiňovaným každoročním příjmům z veřejných zdrojů. Je samozřejmě otázkou, do jaké míry je tento přístup správný, a jak moc nutí, například divadla v České republice, hledat si soukromé sponzory, aby finanční soběstačnost divadla byla větší.

Velká výhoda sponzorských příspěvků spočívá v tom, že s penězi může divadlo nakládat dle vlastního uvážení<sup>94</sup> a ve většině států jsou tyto dary osvobozeny od daní (to se týká osoby fyzické či právnické, která dar poskytuje).<sup>95</sup> Při uvedení konkrétních

---

<sup>93</sup> Evropa je v tomto kontextu míněna kontinentální Evropa. Ještě konkrétněji země Evropské unie.

<sup>94</sup> „Darovací smlouvou dárce bezplatně převádí vlastnické právo k věci nebo se zavazuje obdarovanému věc bezplatně převést do vlastnictví a obdarovaný dar nebo nabídku přijímá.“

Zákon 89/2012 Sb., Občanský zákoník, §2055-§2078.

<sup>95</sup> "Chce-li dárce daňově uplatnit dar, je nutné mít v darovací smlouvě uveden účel daru, který se musí shodovat s některým z účelů definovaných §15 odst. 1 zákona č. 586/1992 Sb., o daních z příjmů. Poté lze částku daru odečíst ze základu daně. To má však své limity. U fyzických osob dar musí přesáhnout alespoň 2 % základu daně nebo musí odpovídat alespoň 1000 Kč. Horní hranice daru, který lze odečíst od základu daně je 15 % původního

čísel a porovnání dvou institucí - Národního divadla v Praze a Covent Garden v Londýně - jsou výsledky následující: u pražského divadla je podíl veřejného příspěvku přibližně 60% celkového rozpočtu, kdežto u londýnského divadla je to pouhých 30%.<sup>96</sup>

U uvedeného příkladu sponzorských darů je nesporně hlavním ukazatelem i lokace divadla. Londýn je v porovnání s Prahou mnohem větším městem, což s sebou nese další náležitosti, jako i fakt, že Londýn je nesrovnatelně významnějším finančním centrem, sídlí zde větší firmy, které mohou poskytovat soukromé dary (velká firma znamená velký obrat a větší zisky), a jak již bylo zmíněno, v případě Spojeného království jsou dary, které místní firmy darují na kulturní instituce, osvobozeny od veškerých daní. Ale i když soukromé příspěvky například Londýnské Covent Garden tvoří obrovské procento příjmů, finance z veřejných zdrojů i zde stále tvoří nepostradatelnou část rozpočtu divadla.<sup>97</sup>

Dalšími velmi zajímavými čísly jsou v tomto směru počet představení a návštěvnost divadel. Při porovnávání operních domů v hlavních městech obou destinací jsou čísla vyrovnaná. Počet diváků se však už zcela zásadně liší. V případě Prahy je to 543 692 návštěvníků ročně, ovšem v Londýně je toto číslo o skoro šestinou vyšší. Toto vysoké číslo pak v přepočtu ukazuje neuvěřitelně vysokou průměrnou návštěvnost jednotlivých představení londýnského operního domu, viz tabulka č. 6.

Tabulka č. 6 – Průměrná návštěvnost operního domu za rok 2019

Operní dům	Počet představení	Počet diváků	Návštěvnost v %
Covent Garden Londýn	318	621000	97
Národní divadlo Praha	315	543692	76

základu daně. U právnické osoby lze podle § 20 odst. 8 zákona o dani z příjmů odečíst nejvýše 10 % z již sníženého základu daně, minimální odpočet je 2000 Kč."

Zdroj: DAUC: Poskytování darů [online]. Wolters Kluwer ČR, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.dauc.cz/dokument/?modul=li&cislo=25936&well=danarionline>

<sup>96</sup> Zdroj: výroční zpráva Národního divadla v Praze: Výroční zpráva. In: Národní divadlo: Výroční zpráva 2017 [online]. Praha, 2017, [cit. 2020-01-26]. Dostupné z: <https://www.datocms-assets.com/11302/1575539430-nd-vz2017.pdf>

Zdroj výroční zpráva Royal Opera House: Annual Report. In: Royal Opera House: Annual Reports [online]. London, 2017, 2017 [cit. 2020-01-26]. Dostupné z: [https://static.roh.org.uk/about/annual-review/pdfs/Annual-Report-2017-2018.pdf?\\_ga=2.28847615.250449099.1579951100-2103926800.1579951100](https://static.roh.org.uk/about/annual-review/pdfs/Annual-Report-2017-2018.pdf?_ga=2.28847615.250449099.1579951100-2103926800.1579951100)

<sup>97</sup> The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0, str. 156 – 159.

U operních domů, které nesídlí v hlavním městě Spojeného království je velmi běžnou záležitostí koprodukční spolupráce s ostatními operními domy napříč Evropou. Dalším, mnohem častějším fenoménem, který můžeme na území ostrovů pozorovat, a u nás tak běžný určitě není, je cestování s jednotlivými operními produkcemi.<sup>98</sup>

Reprezentativním příkladem je Welsh National Opera Cardiff, kde dvě třetiny představení tvoří externí operní produkce. Tento stagionový systém<sup>99</sup> operních divadel je výhodný pro divadla i diváky v tom, že diváci mohou vidět i ty největší operní hvězdy ve svém městě a nemusí za nimi cestovat do města hlavního. Také bývá problémem v menších městech hrát opakovaně stejné operní představení, protože okruh diváků nebývá tak rozsáhlý, aby se divadlo naplnilo například desetkrát za sebou. Z toho plyne, že jsou pak představení méně četná a nehraje se každý den, protože by nebylo možné to finančně utáhnout.

I v Evropě ovšem existují mezi operními domy dvě výjimky, co se financování z veřejných zdrojů týče. Jsou to Glyndebourne a Baden-Baden. Festival Glyndebourne se svým operním domem je první touto výjimkou, kde ve financování není ani minimální zastoupení veřejných peněz, a kde 67% ze zdrojů příjmů tvoří prodej vstupenek, což je neověřitelně obrovské číslo a zbylých 33% tvoří finanční dary, mecenášství a sponzoring, jak je vidět na obrázku č. 2.

---

<sup>98</sup> V kvalitativním výzkumu většina respondentů uvedla, že na tyto aktivity nestačí finance divadla, a proto nejsou tyto spolupráce možné. Viz přílohy rozhovory s dramaturgy operních domů.

<sup>99</sup> „stagione“ (z it.) označuje „sezonu, dobu vhodnou pro určitou činnost“. Jedná se o prostor, kde se konají akce různých pořadatelů, divadlo v tomto případě není spojeno s vlastním souborem.

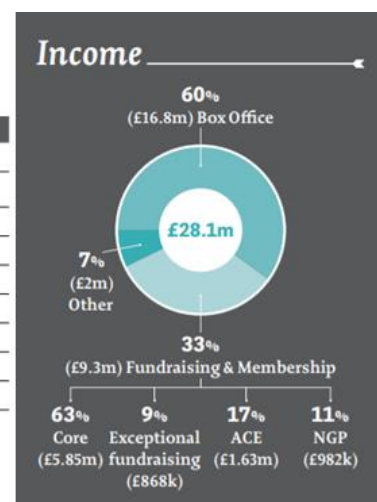


Obrázek č. 2 – Financování operního festivalu Glyndebourne<sup>100</sup>

### Five Year Financial Highlights

Glyndebourne Productions Limited

	2018	2017	2016	2015	2014
	£'000	£'000	£'000	£'000	£'000
<b>TURNOVER</b>	<b>28,081</b>	<b>30,028</b>	<b>27,995</b>	<b>26,355</b>	<b>26,946</b>
Box Office	16,756 60%	16,671 55%	17,372 62%	16,601 63%	16,573 62%
Fundraising/Membership	9,329 33%	11,035 36%	8,352 30%	7,640 29%	7,788 29%
- Core	5,850	6,204	5,837	4,983	5,343
- ACE	1,629	1,629	1,628	1,618	1,613
- NGP	982	977	887	1,040	832
- Exceptional	868	2,225			
Other	1,996 7%	2,322 9%	2,272 8%	2,114 8%	2,585 10%



Druhý zmíněným příkladem je divadlo v Baden-Badenu, kde se hraje pouze dvacet představení ročně, kdy divadlo navštíví 40 tisíc diváků (divadlo je v počtu sedadel jedno z největších v Evropě – na jedno představení se sem vejde až 2000 lidí).

Tyto dvě operní scény jako jediné dosahují na americký model samostatného financování, nepodporovaného veřejnými penězi a drží si velmi prestižní postavení. Jsou to ovšem dvě jediné výjimky v celé Evropě.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Rozpočet festivalu se v roce 2009 pohyboval kolem 20 milionů liber a v roce 2018 to bylo již 28 milionů liber. Zdroj: Annual Report. In: Glyndebourne: Annual Reports [online]. England, 2019, 2019 [cit.2020-01-29].

Dostupné z: [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/glyndebourne-prod-assets/wp-content/uploads/2019/06/20144115/GLY-Annual-Report-2018\\_web1906-1.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/glyndebourne-prod-assets/wp-content/uploads/2019/06/20144115/GLY-Annual-Report-2018_web1906-1.pdf)

<sup>101</sup> The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0, str. 163.

## 6. Dramaturgie operních domů

Dramaturgie operních domů je závislá na několika zásadních faktorech.

Prvním a nejdůležitějším faktorem je struktura obyvatelstva v dané oblasti, kde se operní dům nachází. Na příkladu České republiky je jasné, že sociální a ekonomická struktura obyvatelstva v Praze se bude lišit od struktury obyvatel v Opavě nebo v Olomouci a jejich okolí. Každé divadlo proto čelí jiné výzvě co se propagace a dramaturgie týče.

Druhým faktorem, který je potřeba brát v potaz, je okolní konkurence. Když je použit opakovaně příklad hlavního města Prahy, je potřeba zvážit fakt, že v Praze jsou tři velká operní divadla,<sup>102</sup> která si mezi sebou musí rozdělit jak diváky, tak jednotlivá představení.<sup>103</sup> Kdežto například v Ostravě je pouze jedno operní divadlo, takže když si divák bude chtít zajít na operu ve svém městě, musí jít do Moravskoslezského národního divadla a nemá na výběr z většího množství institucí, jako v hlavním městě. Do okolní konkurence je třeba také zahrnout nejen operní domy, ale i muzikálové scény. Relativní podobnost těchto žánrů totiž může u laických diváků vést k tomu, že se nebudou rozhodovat pouze mezi operami, ale také mezi tím, na jaký hudebně-dramatický žánr zajít. V případě větších měst bývají domy pro muzikálová a operní představení oddělené.

Třetím faktorem je konkurence vzdálenosti u více objektů, které má divák k dispozici, a která může hrát významnou roli. Výborným příkladem by byl divák, který bydlí v Bohumíně a má v nejbližším okolí na výběr hned ze třech operních domů. Může se rozhodnout mezi Národním divadlem Moravskoslezským v Ostravě (dojezdová vzdálenost do 20 km), Slezským divadlem v Opavě (50 km) a v neposlední řadě se může vydat za hranice do polských Katovic (cca 80 km, hodina cesty), konkrétně do divadla Opera Śląska.<sup>104</sup> Všechny tři instituce má v dojezdové vzdálenosti, a proto se pravděpodobně bude rozhodovat i mezi jím preferovaným programem.<sup>105</sup> Podobným příkladem je i drážďanská

---

<sup>102</sup> Hlavní budova Národního divadla, Stavovské divadlo, Státní opera Praha.

<sup>103</sup> V tomto případě se jedná o tři budovy, které ale patří pod jednu instituci.

<sup>104</sup> Opera Śląska [online]. Bytom: Opera Śląska, 2019 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://opera-slaska.pl/>

<sup>105</sup> Ve všech zmíněných institucích je člověk do hodiny autem.

Semperoper,<sup>106</sup> která je v podstatě bezprostřední blízkosti Ústí nad Labem a i z Prahy to do Drážďan není dál než hodinu autem či vlakem. V neposlední řadě je tomu tak i u Staatsoper ve Vídni,<sup>107</sup> která je v blízkosti bratislavské Slovenského národného divadla.<sup>108</sup> Tato možnost divákova většího výběru mezi operními institucemi se proto většinou týká příhraničních oblastí, i když ani to vzhledem k poměrně malé rozloze jednotlivých států střední Evropy není pravidlem.

Je proto důležité, aby divadla, která se nachází ve vzájemně těsné blízkosti (nejlepším příkladem v České republice je příklad měst Ostrava a Opava), alespoň trochu koordinovala program dané sezóny a nedocházelo k tomu, že se v obou divadlech budou hrát stejná díla.

V neposlední řadě je určující pro výběr divadla i jeho prostředí tj. interiér a s ním související akustika a divácký komfort. V České republice je většina divadelních institucí staršího data, kdy interiéry odpovídají době výstavby a mohou občas nastat problémy se špatnou viditelností z hlediště na jeviště. Toto kritérium se měří na metry, to znamená, jak je vzdálené podium od diváka v nejzazší řadě. Tento parametr může samozřejmě, hlavně u větších divadel, mnohdy způsobit, že diváci v zadních řadách či na galeriích nejsou schopni dostatečně rozpoznávat výrazy a mimiku ve tvářích zpěváků. Choreograf pak musí všechny tyto okolnosti zohlednit, aby se nestávalo, že operní představení bude zajímavé pouze pro diváky do páté řady.<sup>109</sup>

I když je většina starších divadel dnes již po rekonstrukci, nenachází se zatím na území České republiky žádné moderní či zrekonstruované divadlo mladší dvaceti let.

---

<sup>106</sup> Semperoper Dresden [online]. Dresden: Semperoper Dresden, 2020 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.semperoper.de/>

<sup>107</sup> Wiener Staatsoper [online]. Wien: Wiener Staatsoper, 2020 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.wiener-staatsoper.at/>

<sup>108</sup> Slovenské národné divadlo [online]. Bratislava: WEZEO, 2017 [cit. 2020-02-20]. Dostupné z: <https://snd.sk>

<sup>109</sup> The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0, str. 143.

## 6.1. Vyhodnocení kvalitativního výzkumu s dramaturgy operních domů v České republice za pomoci metody rozhovoru

V rámci výzkumu na téma provozování barokních oper v České republice byl vytvořen strukturovaný rozhovor, který se stal základem kvalitativního výzkumu, a který byl rozeslán dramaturgům všech operních domů na našem území. Až na Slezské divadlo v Opavě, kde nebyla získána zpětná vazba na tento dotazník, byla odezva od všech dotázaných velmi pozitivní. Bylo zrealizováno celkem osm rozhovorů.

Tento kvalitativní výzkum byl zvolen na základě úvahy, proč je v tuzemském prostředí produkce barokních oper stále považována za něco velmi specifického a neobvyklého. Přípravnou fází kvalitativního výzkumu bylo vyhotovení otázek rozhovoru, následovala fáze sběru dat a informací (oslovení respondentů – dramaturgů operních domů na celém českém území) a vyhodnocení výsledků výzkumu a nakonec snaha shrnout jednotlivé odpovědi do stručného závěru.

Cílem výzkumu bylo najít odpovědi na otázky, které jsou postupně rozvedeny v této diplomové práci

Proč se na území České republiky neprovozuje produkce barokních oper tak často jako ve Spojeném království?

Je to tím, že jsou tyto produkce finančně nákladné?

Souvisí to s repertoárovým systémem většiny českých operních domů?

Byla by návštěvnost taková, aby se tyto produkce vyplatily?

Je tento fenomén dán v tuzemském prostředí faktem, že nemáme žádného světově významného českého barokního operního skladatele, jakým je například G. F. Händel ve Spojeném království?

Bojí se česká divadla produkovat jiné než klasické operní kusy převážně z 19. století kvůli návštěvnosti?

*„Cílem kvalitativního výzkumu je, na rozdíl od kvantitativního výzkumu, získání vhledu, porozumění zkoumané problematiky, objevování nových souvislostí dle zkušeností a různých pohledů na realitu, včetně integrace názorů do celku.“<sup>110</sup>*

---

<sup>110</sup> MAŇÁK, J., ŠVEC, V. Cesty pedagogického výzkumu. Brno: Paido, 2004. ISBN 80-7315-078-6

Kvalitativní výzkum byl založen na deseti konkrétních níže uvedených otázkách:

1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ při tvorbě nové sezony?
2. Uvažovali jste o barokní opeře, o jejím zařazení?
3. Jaký vztah k ní máte?
4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?
5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?
6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?
7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel. Proč tomu tak není u Vás v divadle?
8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jim podobné?
9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?
10. Proč Vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?

Jediný, u koho se dotazník o jednu otázku lišil, byl dramaturg opery Národního divadla Praha, Mgr. Ondřej Hučín. Ten byl na konci rozhovoru ještě dotázán na podrobnosti o zrušeném představení *Arsilda* (Antonio Vivaldi) v roce 2017, kterou mělo provést v Národním divadle Collegium 1704 s dirigentem Václavem Luksem a režii měl dělat významný český režisér David Radok. Otázka zněla takto:

„V roce 2017 byla uvedena v Bratislavě premiéra Vivaldiho opery *Arsilda*. Režisérem byl David Radok a orchestrem Collegium 1704. Proč, když toto představení mělo českého režiséra a bylo prováděno pod taktovkou českého dirigenta, bylo uvedeno v Bratislavě a ne v Praze?“ Představení se nakonec ovšem neuskutečnilo v České republice, ale jeho premiéra se konala ve Slovenském Národním divadle v

Bratislavě. V rámci této příležitosti byla i celá opera vysílána v hlavním vysílacím čase ve Slovenské televizi. Kdy se v České televizi, od vzniku programového vysílání ČT Art v hlavním vysílacím čase žádná premiéra opery z operního divadla v České republice nevysílala.

Posledním významným přímým přenosem, který se vysílal na kanálu ČT Art, byl koncert ke znovuotevření budovy Státní opery Praha. Bylo tedy více než logické se na to zeptat.

V kvalitativním výzkumu této diplomové práce bylo osloveno devět osob, z čehož osm výzkum vyplnilo, viz tabulka č. 7.

Tabulka č. 7 – Dramaturgové operních domů v České republice.

Jméno dramaturga	Operní instituce
Ondřej Hučín	Opera Národního divadla (zahrnuje Stavovské divadlo)
	Státní Opera Praha (dnes statutárně řazena pod Národní divadlo)
Patricie Částková	Národní divadlo Brno (zahrnuje Janáčkovo divadlo)
Eva Mikulášková <sup>111</sup>	Národní divadlo Moravskoslezské v Ostravě
František Řihout	Jihočeské divadlo – České Budějovice
Linda Keprtová	Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Miroslav Oswald	Moravské divadlo Olomouc
Jana Andělová Pletichová <sup>112</sup>	Slezské divadlo Opava
Zbyněk Brabec	Divadlo J. K. Tyla v Plzni
Milan Kaňák	Severočeské divadlo – Ústí nad Labem

<sup>111</sup> Dramaturgyně opery Národního divadla moravskoslezského 2015–2019. Nyní se na postu dramaturga nachází paní Helena Spurná, která mne ovšem sama odkázala na bývalou dramaturgyni s tím, že je tam moc krátce na to, aby poskytovala takovýto rozhovor za divadlo.

<sup>112</sup> Paní Jana Andělová Pletichová se jako jediná odmítla kvalitativního výzkumu zúčastnit.

## 6.2. Rozbor odpovědí na jednotlivé otázky

V níže uvedeném textu je uvedeno shrnutí výsledků výzkumných otázek kvalitativního výzkumu diplomové práce:

1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?

Respondenti se shodli na tom, že tvorba dramaturgie není záležitostí pouze dramaturga divadla, ale je diskutována všemi pracovníky na vedoucích pozicích v divadlech (šéf dirigent, ředitel). Dále se v rozhovorech několikrát objevil názor, že tvorba dramaturgie je komplexní proces, kde se musí zohlednit několik důležitých faktorů, jako jsou:

- a. Možnosti uměleckého souboru – což je zvláště u menších divadel s nižším rozpočtem zcela zásadní. Není zde možné na každou operu zvát externí sólisty. Dramaturgyně divadla F. X. Šaldy v Liberci Linda Keprtová uvádí: „*Přemýšlíte, jaké máte zpěváky v souboru, jakou jim dát příležitost, či na jaké stálé hosty se můžete obrátit.*“<sup>113</sup>  
Dramaturg Severočeského divadla v Ústí nad Labem Milan Kaňák také říká: „[...]u toho kterého titulu z hlediska limitů obsazení jak sólistického, tak i kolektivních těles[...]“<sup>114</sup> V případě Severočeského divadla je tento bod obzvláště důležitý vzhledem k faktu, že jako jediné v České republice není toto divadlo příspěvkovou organizací nýbrž společností s ručením omezeným. „Z českého zákona o s.r.o. jasně plyne povinnost jednatele (jednatelů) dbát o zisky společnosti a za případné ztráty na zisku, byť i zaviněné z nedbalosti, ručí jednatelé svým majetkem.“<sup>115</sup>
- b. Zhodnocení výsledků posledního období přibližně deseti let, v ohledu na tvorbu nové sezony. Tituly by se dle respondentů neměly opakovat víckrát, jak jednou za deset let. František Řihout dramaturg Jihočeského divadla uvádí: „*V úvahu bereme zejména dramaturgický kontext uplynulých sezon (nejméně 10 let) - žánrovou pestrost [...]*“<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Viz příloha rozhovor s Lindou Keprtovou str. 14.

<sup>114</sup> Viz příloha rozhovor s Milanem Kaňákem str. 21.

<sup>115</sup> Viz příloha rozhovor s Milanem Kaňákem str. 21.

<sup>116</sup> Viz příloha rozhovor s Františkem Řihoutem str. 12.

- c. Uvádění českých děl a zachovávání tradice české hudby v českých divadlech.  
Tento fenomén je dle respondentů velmi významný při tvorbě dramaturgie a musí k němu být přihlíženo vždy a bez výjimek. Dramaturg opery Národního divadla v Praze Ondřej Hučín se k tomu vyjádřil následovně: „*Rovněž speciální zájem je pochopitelně věnován pěstování českého operního repertoáru – i zde je ambicí Opery ND uvádět nejen tradiční díla, ale věnovat pozornost kvalitním operám, které v novodobé historii upadly v zapomnění či nepřízeň (Fibich: Pád Arkuna, Kašlík: Krakatit, Hába: Nová země ad.)*.“<sup>117</sup>
- d. Uvádění soudobých operních trendů či premiér oper je dle dotazujících také důležitým faktorem, jak udržet divadlo na prestižní úrovni.
- e. V neposlední řadě uvádí respondenti vyváženost repertoáru. Každá jednotlivá sezona musí dle odpovědí v kvalitativním výzkumu obsahovat světový klasický operní repertoár, český repertoár, soudobou tvorbu a historicky unikátní díla.
- f. Různorodost děl v jednotlivých českých operních divadlech. Bývalá dramaturgyně Moravskoslezského národního divadla v Ostravě Eva Mikulášková uvedla: „*Mnohdy se tento plán upravoval mnohdy s přihlédnutím k repertoáru dalších domácích divadel (snaha neuvádět stejná díla ve stejném časovém horizontu), resp. jeho části, tj. inscenace, se posunují dle daných podmínek či časových možností inscenačních týmů i vlastních stěžejních umělců*.“<sup>118</sup>

## 2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?

Na tuto otázku většina dotazovaných respondentů odpověděla negativně. Pouze dramaturgové dvou největších divadel v České republice (ND Praha a ND Brno) a dramaturg divadla J. K. Tyla odpověděli kladně ve smyslu, že barokní operu na repertoáru mají nebo její zařazení chystají v nejbližších letech.

Jako hlavní problém v uvádění takzvaných „předmozartovských“ operních děl uvedli dotazovaní dva důvody:

- a. Finanční náročnost daného projektu. Přesněji řečeno šlo o nutnost soudobého trendu poučené interpretace, na který nejsou hráči repertoárových

<sup>117</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 1.

<sup>118</sup> Viz příloha rozhovor s Evou Mikuláškovou str. 8.



divadel vyškoleni. Museli by tedy absolvovat speciální přípravu, která by tak zabrala více času a logicky stála i více peněz. Eva Mikulášková říká: *„Přičemž externě by se muselo využívat několika interpretů aktivně se specializujících na tzv. starou hudbu a hrající na staré nástroje (či jejich repliky, samozřejmě) alespoň basso continuo. Navíc zde dochází k problémům s laděním a samozřejmě chápáním celkové interpretace.“*<sup>119</sup>

b. Obava z malé návštěvnosti operního titulu. Vzhledem k faktu, že většina divadel u nás je repertoárových a jak bylo výše uvedeno, na předmozartovskou operu by si divadla musela pozvat externí pracovníky, kteří by doplnili umělecké soubory k provádění díla dobovou interpretací, opera by musela být hrána v kratším časovém úseku (několik představení za sebou) a to by byl pravděpodobně v menších městech kámen úrazu návštěvnosti. Milan Kaňák z divadla v Ústí nad Labem k tomuto uvádí: *„Nemá smyslu si tzv. „splnit barokní čárku“, v běžném repertoárovém provozu a našich současných podmínkách by nebylo možné dát barokní interpretaci i inscenování vše potřebné, co již dnes o zásadách barokního provozování víme.“*<sup>120</sup>

### 3. Jaký vztah k ní máte?

Na tuto otázku odpověděli všichni dotazovaní respondenti s velkým entuziasmem a nadšením. Všichni sborově uvádí, jak je barokní opery baví sledovat a poslouchat, ale zároveň všichni píší, že by se do toho ve svém divadle neradi pouštěli, jelikož mají barokní operu rádi pouze s poučenou dobovou interpretací, na což nejsou v českých divadlech podmínky a peníze (viz předchozí otázka). Například dramaturg ND Praha Ondřej Hučín říká: *„. A miluji a obdivuji tzv. historicky poučenou interpretaci – v jiném než krásně syrově dynamickém pojetí mě hudba barokní opery spíše nudí.“*

121

---

<sup>119</sup> Viz příloha rozhovor s Evou Mikuláškovou str. 9.

<sup>120</sup> Viz příloha rozhovor s Milanem Kaňákem str. 22.

<sup>121</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 2.

I přesto uvádí Patricie Částková z ND Brno: „Myslím, že má dnešnímu posluchači mnoho co nabídnout a barokní hudbě se věnuji i mimo své pracovní povinnosti v NdB.“<sup>122</sup>

Velmi kladně také na tuto otázku odpověděl Zbyněk Brabec z plzeňského divadla J. K. Tyla: „*Tedy mám barokní operu rád, osobně bych uváděl cca jednou za pět let jednu inscenaci z tohoto období.*“<sup>123</sup>

Výsledkem odpovědi na tuto otázku je tudíž velmi osobní vřelý vztah k produkcím barokních oper a jejich autentické interpretaci, avšak na druhé straně obava z uvedení díla tohoto typu v českém operním divadle.

4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?

- a. Zde znovu respondenti kvalitativního výzkumu upozorňují na finanční náročnost procesu nastudování a provedení barokní opery. Ondřej Hučín z Národního divadla v Praze říká: „*Dnes je i v tradičních operních divadlech ambicí hrát barokní opery ve více či méně poučené interpretaci, to představuje mimořádná provozní opatření a především náklady na externí hudebníky. Řekl bych, že důvodem menšího výskytu barokních oper v repertoáru klasických operních scén jsou spíše provozně organizační úskalí než to, že by barokní operu někdo „neměl rád“.*“<sup>124</sup>
- b. Orchestry v operních domech v tuzemsku jsou profilované jako „romantické orchestry“, a proto by pro ně provádění starších děl znamenalo velké úsilí a nutnost studia specifické nástrojové techniky nad rámec jejich pracovních povinností.

---

<sup>122</sup> Viz příloha rozhovor s Patricií Částkovou str. 6.

<sup>123</sup> Viz příloha rozhovor se Zbyňkem Brabcem str. 19.

<sup>124</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 2.

Patricie Částková z Národního divadla v Brně se k tomu vyjadřuje: „*Barokní opera myslím stále zažívá svůj velký boom v operních domech, nicméně, její provádění, pokud má být smysluplné, vyžaduje trochu jinak profilovaný ansámbl – zpěváky i orchestr – než je v běžném repertoárovém divadle k dispozici.*“<sup>125</sup>

Zbyněk Brabec se pak velmi kriticky vyjadřuje k dramaturgii našeho největšího divadla – Národního divadla v Praze: „*Myslím, že se barokní i moderní opera hraje všude málo. Viz pražské Národní divadlo. [...] Do Prahy dosud nedoputovaly tak zásadní díla klasického operního repertoáru 20. století jakými jsou třeba Poulencovy Dialogy Karmelitek nebo Bergova Lulu.*“<sup>126</sup>

5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?

V odpovědi na tuto část rozhovoru odpověděl každý z respondentů výčtem děl, která by dle jeho názoru stála za uvedení v divadle, ve kterém respondenti působí na pozicích dramaturgů. Pouze však v případě Národního divadla Praha a Národního divadla Brno se ovšem mluví o reálné realizaci barokní opery. Drobným náznakem možného dalšího uvedení barokní opery je také odpověď Zbyňka Brabce z divadla J. K. Tyla v Plzni, kde pan dramaturg v celém rozhovoru naznačuje, že by z uvádění barokních děl udělal rád v plzeňském divadle tradici. Vzhledem k různorodosti odpovědí přikládám doslovně každou z nich.

Zajímavý je také názor paní dramaturgyně z Liberce, která uvedla jako odpověď na otázku sakrální tvorbu J. D. Zelenky, přičemž uvádění sakrální tvorby je v divadlech velmi vzácnou záležitostí.

Ondřej Hučín

„*Viz výše – uvažovali jsme a uvažujeme. Již před delší dobou jsem navrhoval do repertoáru ND Rameauovu Platée. Možná na ni skutečně v nejbližších sezonách dojde.*“<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Viz příloha rozhovor s Patricií Částkovou str. 6.

<sup>126</sup> Viz příloha rozhovor se Zbyňkem Brabcem str. 19.

<sup>127</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 3.

Patricie Částková

*„Jak jsem již uvedla, máme na repertoáru Purcellovu operu, určitě do budoucna uvažujeme o Händelovi, Monteverdim a dalších autorech raného baroka jako např. Cavalli.“<sup>128</sup>*

Eva Mikulášková

*„Nyní již nepůsobím na postu dramaturga opery NDM. Co by mě zajímalo uvést by byl Händelův Xerxes či Giulio Cesare.“<sup>129</sup>*

František Řihout

*„Asi by to nebyl autor přímo z vrcholného baroka nýbrž autor na pomezí barokního a klasicistního stylu nejspíše některá z méně hraných děl Christopa Willibalda Glucka.“<sup>130</sup>*

Linda Keprtová

*„Obecně miluji tvorbu Jana Dismase Zelenky, takže bych asi ráda scénicky ztvárnila třeba jeho sakrální tvorbu.“<sup>131</sup>*

Miroslav Oswald

*„Možná H. Purcell – Dido a Aeneas, The Fairy Queen, J. P. Rameau – Platée, G.F. Händel – Xerxes a jiné.“<sup>132</sup>*

Zbyněk Brabec

*„Pokud bych opery uváděl v pětiletých intervalech, pokaždé bych sáhl do jiné repertoárové oblasti, např. Händel, Lully/Rameau, Pergolesi, Monteverdi, Vivaldi apod.“<sup>133</sup>*

Milan Kaňák

*„Uvažoval jsem dříve – ještě před změnou právní podoby divadla - o Myslivečkově Hyperméstře. Svým komornějším sólistickým obsazením i obsazením*

---

<sup>128</sup> Viz příloha rozhovor s Patricí Částkovou str. 6.

<sup>129</sup> Viz příloha rozhovor s Evou Mikuláškovou str. 10.

<sup>130</sup> Viz příloha rozhovor s Františkem Řihoutem str. 13.

<sup>131</sup> Viz příloha rozhovor s Lindou Keprtovou str. 15.

<sup>132</sup> Viz příloha rozhovor s Miroslavem Oswaldem str. 17.

<sup>133</sup> Viz příloha rozhovor se Zbyňkem Brabcem str. 19.

*orchestru byla by pro náš soubor vhodná. Co však s touto úvahou nyní, toť otázka – viz dále.*<sup>134</sup>

6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?

V této části strukturovaného rozhovoru odpověděli respondenti velmi různorodě. Například Patricie Částková uvedla: „*Sledování divadel v zahraničí je přímo součástí práce každého dramaturga, není to však ani tak otázka trendů jako spíše jednotlivých inscenací a umělců.*“<sup>135</sup>

Na druhou stranu dramaturgyně opery v Liberci zareagovala na otázku velmi stručně a spíše negativně: „*Přiznám se, že v současné době sleduji velmi povrchně.*“<sup>136</sup>

Respondenti dále uváděli jednotlivá představení a inscenace, které je v poslední době ze zahraničí zaujaly. Konkrétně zde poukazují na inscenace z největších a nejznámějších operních domů světa jako je MET<sup>137</sup> v New Yorku, Theater an der Wien či Royal Opera House v Londýně.

Martin Kaňák se poté ještě vyhradil k fenoménu „režisérismu“. Napsal k tomu: „*Spíše co rozhodně nerezonuje – to je jakási éra „režisérismu“, kdy skladatel se svojí partiturou, kompoziční prací, formou, syžetem atd. bývá odsunut kamsi do pozadí. Ale pozor – nemyslím tím, že by opera měla být otrocky muzeální záležitostí s absolutní skladatelskou nadvládou a nedotknutelností [...] Jen mi vadí snahy o osobité uchopení a experimentování za každou cenu, kdy je hudební (i libretní textový) sloh operního díla postaven režijním viděním na hlavu.*“<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Viz příloha rozhovor s Milanem Kaňákem str. 23.

<sup>135</sup> Viz příloha rozhovor s Patricií Částkovou str. 6.

<sup>136</sup> Viz příloha rozhovor s Lindou Keprtovou str. 15.

<sup>137</sup> The Metropolitan Opera New York.

Zdroj: *The Metropolitan Opera* [online]. New York: The metropolitan opera, 2020 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.metopera.org/>

<sup>138</sup> Viz příloha rozhovor se Milanem Kaňákem str. 23.

7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel. Proč tomu tak není u Vás v divadle?

- a. V odpovědích na tuto otázku se respondenti v zásadě jednoznačně shodují na tom, že barokní opera se nahraje tak často z personálních/finančních důvodů. Všichni uvedli, že na danou barokní inscenaci by musel být pozván specializovaný ansámbl nebo popřípadě alespoň dirigent spolu s hráči continua.<sup>139</sup> Patricie Částková z Brna uvádí: „[...]pro standartní operní dům je barokní opera spíše zpestřením repertoáru nikoliv pro nedostatečné kvality, ale z provozních důvodů, které jsem již zmiňovala – nedisponuje pěvci ani orchestrem, kteří by v dnešní době specializovaných těles hrajících na dobové nástroje mohli poskytnout odpovídající kvalitu v interpretaci.“<sup>140</sup>
- b. Dále respondenti uvádí, že by bylo vhodné pro tyto inscenace mít speciálně vyškolené zpěváky, což je pro divadla velmi drahá záležitost. V hypotetické situaci, kdy by se tomu tak stalo, vyslovuje František Řihout názor, že by se opera musela provést několikrát za sebou, aby se vyplatilo nasmlouvaný orchestr vůbec zvát. Dle většiny respondentů pak vyvstává otázka, zda by na takovéto představení byl dostatečný počet diváků. František Řihout k tomu říká: „A navíc si nejsem jistý, zda by publikum takovou snahu dokázalo v běžných reprízách, kterých musí být alespoň 10 – 15 ocenit.“<sup>141</sup>

Navzdory těmto překážkám však dramaturgové Národního divadla Praha a divadla J. K. Tyla v Plzni uvedli, že by se barokní opeře, jako žánru do budoucna, v rámci svých divadel rádi věnovali. Ondřej Hučín k tomu řekl: „[...]dovedu si představit např. tří sezonní cyklus barokní opery Monteverdi – Händel – Rameau či podobně, pokud na něco takového bude umělecký šéf opery slyšet.“<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Basso continuo, zkráceně continuo, také číslovaný bas, nebo generální bas je způsob realizace harmonické struktury skladby, při němž nástroj nebo skupina nástrojů hraje basovou linii a nad ní improvizuje harmonii podle číselných údajů skladatele.

<sup>140</sup> Viz příloha rozhovor s Patricií Částkovou str. 6.

<sup>141</sup> Viz příloha rozhovor s Františkem Řihoutem str. 13.

<sup>142</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 3.

8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jim podobné?

- a. U této otázky se respondenti shodují, že je vždy lepší, když barokní operní tituly uvádějí ansámby, které se na tuto hudbu specializují. Dle odpovědí i na předchozí otázky dotazníku vyplývá, že v dnešní době profesionálních nahrávek oper, které vytvářejí soubory, které se na dobovou interpretaci soustřeďují, je velmi riskantní uvést jakoukoli „polovičatou“ verzi inscenace barokního díla. Eva Mikulášková ve své odpovědi uvádí: *„Risk provádět s operním orchestrem, který je zvyklý interpretovat především romantickou operu, někdy pak operu 20. století, barokní operu, je velice vysoký – především pak po interpretační stránce, což není pouze intonace.“*<sup>143</sup>
- b. V případě, že by k uvádění inscenace barokní opery již opravdu došlo se stálými zaměstnanci divadelního orchestru, bylo by dle respondentů zapotřebí pozvat alespoň dirigenta, který se na interpretaci staré hudby specializuje. Zbyněk Brabec k tomu říká: *„Jsou díla, která vyloženě vyžadují specializovaný soubor, ale jsou i díla, která se dají doprovázet běžným orchestrem, ale nastudování musí být svěřeno dirigentovi, který o interpretaci barokních oper něco ví.“*<sup>144</sup>
- c. Hlavním dalším důvodem dle respondentů pak je časová náročnost zkoušek na danou inscenaci. Většina divadel si nemůže dovolit poskytnout prostory na příliš dlouhou dobu zkoušení pouze na jednu z inscenací celé sezony. Dramaturgyně Linda Keprtová uvádí: *„Ano, romantický soubor, necht' přijde i s barokní operou, ale opravdu to chce jiný typ přípravy a práce. A v operním provozu je někdy náročné časově vybočit.“*<sup>145</sup>
- d. V případě divadla v Ústí nad Labem se pak jedná i o plánování daných sezon s velkým časovým předstihem. V případě zvaní externích dirigentů či zpěváků je nutno plánovat velmi dopředu. K tomu Milan Kaňák dodal: *„Ovšem jsme opět u specifické situace Severočeského divadla a jeho formy s.r.o. Za těchto okolností jakékoli vnějškové srovnání s jinými našimi scénami značně*

<sup>143</sup> Viz příloha rozhovor s Evou Mikuláškovou str. 11.

<sup>144</sup> Viz příloha rozhovor se Zbyňkem Brabcem str. 20.

<sup>145</sup> Viz příloha rozhovor s Lindou Keprtovou str. 16.

*pokulhává. [...] Jakákoliv dramaturgická strategie či dlouhodobé plány jsou pro nás momentálně luxusem a toužebným profesním přáním. Četnost zahraničních nabídek vypadá na první pohled lákavě i zajímavě, je třeba si však uvědomit, že vytvářejí divadlu obrovské provozní časové kleště. Jsou však stále ještě ekonomicky, tudíž životně nesmírně důležité a divadlo je tak nuceno pracovat v přeneseném slova smyslu „ze dne na den“, tedy ze sezóny na sezónu.“<sup>146</sup>*

9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?

- a. Byť se u provádění barokních oper koprodukce s ostatními operními domy a soubory vždy navazovala, dle respondentů tkví problém koprodukování barokních inscenací v různých finančních podmínkách jednotlivých států. Patricie Částková se k tomu vyslovila takto: *„Doporučuji vám zjistit si koprodukční vklady při spolupráci se zahraničními divadly zejména směrem na západ – české operní soubory se stále pohybují finančně v naprosto jiné rovině. Je to dané i tím, že u nás jsou nižší náklady např. na mzdy, materiály i honoráře inscenačních týmů.“<sup>147</sup>*

Finanční obtíže by z toho dle názoru dramaturga Národního divadla v Praze pak plynuly i u nás pro tuto největší operní instituci: *„Za představení ve vašem divadle ale nesete náklady na zpěváky a externí orchestr pouze vy.“<sup>148</sup>*

- b. Dalším důvodem je opět zmiňované množství uvedení dané inscenace, aby se vůbec nastudování takového díla vyplatilo. V neposlední řadě v tom dle Zbyňka Brabce z plzeňského divadla mohou hrát roli i odbory orchestrálních hráčů. K této otázce uvedl: *„Samozřejmě to něco stojí, záleží, kolikrát by se ten který titul hrál. A také záleží na vytíženosti orchestru v jiném repertoáru*

---

<sup>146</sup> Viz příloha s Milanem Kaňákem str. 24.

<sup>147</sup> Viz příloha s Patricií Částkovou str. 7.

<sup>148</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 4.



(koncerty), protože „cifřpioni“ počítají „čárky“ jednotlivých hráčů a hlídají jejich vytíženost.“<sup>149</sup>

10. Proč Vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?

- a. U odpovědí respondentů na tuto otázku se opět objevuje obava z finanční náročnosti celého procesu zkoušení a najímání externích hudebních souborů. To by dle Patricie Částkové vedlo i ke zvyšování ceny vstupného, což by si český divák následně nemohl dovolit: „To, co lze v rámci festivalu jako např. Janáček Brno, je v běžném provozu hůře proveditelné a vstupné, které by bylo dostupné pro normálního českého diváka, nepokryje finanční náklady.“<sup>150</sup>
- b. Dalším nejčastějším uvedeným důvodem pro nemožnost provádění této koprodukční spolupráce jsou nevyhovující akustické podmínky jednotlivých divadel. S tímto problémem se lze setkat například u divadla v Českých Budějovicích, jak uvedl dramaturg František Řihout: „*Bohužel, Jihočeské divadlo má pro operu dosti nevyhovující podmínky. Hrajeme v rekonstruované historické budově Jihočeského divadla se zmenšeným orchestřištěm a nevyhovujícím diváckým prostorem (špatná viditelnost z balkonu).*“<sup>151</sup>

Na obdobný druh problému naráží i ve své odpovědi na tuto otázku Linda Keprtová z libereckého divadla: „*Každopádně si nemyslím, že by se do Liberce hrnula nějaká barokní společnost – viz nelákavá divadelní akustika. Ale ta se snad časem zlepší.*“<sup>152</sup>

Ondřej Hučín pak uvedl velmi zajímavý názor, kde se vyjádřil, že personální složka opery Národního divadla v Praze není dostatečná na to, aby se zabývala

---

<sup>149</sup> Viz příloha rozhovor se Zbyňkem Brabcem str. 20.

<sup>150</sup> Viz příloha rozhovor s Patricí Částkovou str. 8.

<sup>151</sup> Viz příloha rozhovor s Františkem Řihoutem str. 14.

<sup>152</sup> Viz příloha rozhovor s Lindou Keprtovou str. 16.

koprodukcemi se zahraničními divadly či soubory. Navrhuje tak alternativní řešení: „*Pokud jde o hostování zahraničních souborů, za optimální bych považoval, kdyby se této činnosti ujala samostatná flexibilní agentura, která sem inscenace barokních oper bude vozit a ND bude moci pouze případně poskytnout prostor. Při šíři své činnosti toto nemůže dělat Opera ND samotná.*“<sup>153</sup>

11. V roce 2017 byla uvedena v Bratislavě premiéra Vivaldiho opery *Arsilda*. Režisérem byl David Radok a orchestr bylo Collegium 1704. Proč, když toto představení mělo i českého režiséra a bylo prováděno pod taktovkou českého dirigenta, bylo uvedeno v Bratislavě a ne v Praze?

Tato otázka byla v kvalitativním výzkumu položena pouze dramaturgovi Národního divadla v Praze Ondřeji Hučínovi, jelikož se jednalo o poměrně nedávný případ zrušení inscenace barokní opery v největším českém divadle. Tato opera byla poté premiérována ve Slovenském národním divadle v Bratislavě, kde slavila velký úspěch a získala i několik ocenění.<sup>154</sup>

Dramaturg opery Národního divadla se k této otázce vyjádřil následovně: „*Patrně víte, že *Arsilda* byl původně projekt Opery ND, který se dostal do značně pokročilé fáze, s Davidem Radokem i Václavem Luksem jsme byli v tvůrčím kontaktu. Jistým problémem bylo to, že tento do značné míry speciální projekt přišel v době, kdy byl již naplánován provoz Stavovského divadla na další sezonu a režisér měl nadstandardní časové nároky – což samo o sobě je úplně v pořádku, nebyl by v Opeře ND první. Tento projekt měl být za daných okolností podle mého soudu odložen o jednu sezonu tak, aby bylo možné vyhovět požadavkům režiséra na jiný než rutinní zkouškový proces. Proti tomu však, pokud vím, stály záležitosti finanční, o nichž rozhodovalo tehdejší vedení Opery v čele se Silvií Hroncovou a Petrem Kofroněm. Jaký byl*

---

<sup>153</sup> Viz příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 4.

<sup>154</sup> Režisér David Radok získal za inscenaci opery Antonia Vivaldiho *Arsilda* divadelní ocenění sezony Dosky 2017.

Zdroj: Divadelní noviny [online]. Designiq, 2020 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/na-slovensku-dominoval-david-radok>

*skutečný důvod odstoupení od projektu, dodnes nevím, ale nepovažuji tehdejší rozhodnutí za správné.“<sup>155</sup>*

---

<sup>155</sup> Vit příloha rozhovor s Ondřejem Hučínem str. 4.

### 6.3. Shrnutí výsledků kvalitativního výzkumu

V kvalitativním výzkumu je možné zařadit do interpretace a zhodnocení výsledků výzkumu názory osob, které výzkum provádí. Tyto názory by však měly být co nejvíce neustrannými a objektivními.

Získané informace a údaje v kvalitativním výzkumu diplomové práce odkrývají pohled do problematiky uvádění inscenací barokních oper v divadlech na území České republiky. Respondenti nastínili problémy, se kterými se potýkají při výkonu pracovní činnosti dramaturga, a které jsou, díky rozhovorům s nimi, zajímavým vhladem do tématiky dramaturgie operních domů.

Největším problémem se ukázala být finanční a personální náročnost provozování starších oper. Respondenti několikrát uvedli fakt, že na nastudování takového díla v jejich divadle by si museli pozvat profesionály, kteří se specializují na tento druh hudby. To by bylo významným narušením běžného divadelního provozu a příprava na takovou inscenaci by byla i časově náročnější, než nastudování běžné inscenace z 19. či 20. století, kterým se divadla v České republice věnují nejčastěji.

Dalším neopomenutelným faktem, který respondenti zmiňovali je, že na našem území je většina divadel repertoárového typu. Nastudování speciálních starších oper by se z hlediska časové náročnosti zkoušek a příprav vyplatilo spíše ve stagionovém typu divadel. Zde se představení, na které byli najati specializovaní zpěváci a muzikanti, zahraje několikrát za sebou v krátkém časovém horizontu a poté se již nehraje. Bohužel v České republice je tento typ divadla prakticky nerealizovatelný vzhledem k omezenému počtu diváků v jednotlivých částech naší republiky.

Je zde vidět, že ač respondenti odpověděli na část otázek negativně či dokonce zamítavě, stále nepostrádají nadšení pro inovaci a zlepšování dramaturgických postupů ve svých divadlech. Ve většině se snaží vymýšlet postupy, jak danou situaci provozování časově a finančně náročnějších inscenací vyřešit a umožnit tak českému divákovi nahlédnout pod pokličku žánru barokní opery.

## 7. Závěr

Tato diplomová práce se zabývala komparativní analýzou problematiky inscenací barokních oper v České republice a Spojeném království Velké Británie a Severního Irska. Práce je rozdělena na tři části.

První část byla časovou exkurzí do počátků tradice provozování staré hudby v období od začátku 20. století až do současnosti a to jak na autentické, tak na moderní hudební nástroje. V rámci této části byl popsán vývoj masmédií a jejich vliv na rozšiřování starší hudby jak mezi odbornou, tak i širší veřejnost. V této kapitole byla i zmínka o takzvané „poučené interpretaci“ – fenoménu, který se starou hudbou neodmyslitelně souvisí.

Druhá část této diplomové práce podrobně rozebírala množství inscenací barokních oper uvedených jak v České republice, tak ve Spojeném království. Nachází se zde tabulky s výčtem všech představení starších operních děl, která proběhla na festivalech v tuzemsku i ve Spojeném království od roku 2015 do roku 2019. Tento kratší časový úsek byl zvolen na základě faktu, že v České republice jsou festivaly, které se zabývají také produkcí starších operních děl s poučenou interpretací poměrně nové. Zároveň jsou zde umístěny dvě velké tabulky s přehledem hraných barokních oper v operních divadlech v zásadě od jejich otevření až dodnes.

Kromě odborné literatury byly hlavním zdrojem dat (informací) archívy a osobní či písemné konzultace s pracovníky těchto archivů. Většina operních domů měla velmi přehledné a na internetu dostupné archivy minulých sezon, takže nebyl problém tuto tabulku sestavit. U některých operních domů ve Spojeném království bylo nutné kontaktovat danou instituci a požádat o potřebná data, ale bez výjimky byli pracovníci v operních domech velmi nápomocní a poskytli informace prakticky obratem.

Je zde uvedeno zhodnocení a porovnání množství odehraných barokních operních představení v České republice a ve Spojeném království, včetně zhodnocení jednotlivých dramaturgických plánů a rozvržení barokních operních představení v průběhu přibližně posledních padesáti let. Výsledkem je zjištění, že v tuzemském prostředí v operních domech není barokní opera na pořadu dne v zásadě ani jednou za pět let.

V neposlední řadě se v této části práce nachází zhodnocení četnosti odehraných konkrétních oper, čímž byla zodpovězena i jedna z výzkumných otázek, jaké tituly se hrají nejčastěji v České republice a jaké ve Spojeném království. Výzkum ukázal, že tituly se v jednotlivých zemích velmi liší. Zatímco u nás je výčet oper a skladatelů mnohem pestřejší, na ostrovech drtivou většinou převládají díla skladatele Georga Friedricha Händela.

Ve třetí, praktické části diplomové práce, jsou rozebrány a zhodnoceny jednotlivé otázky z kvalitativního výzkumu, který byl nejdůležitější částí práce. Je zde zodpovězeno několik zásadních dotazů na dramaturgii operních domů v České republice se zaměřením na produkci starších operních děl. Z výzkumu vyplynulo, že většina respondentů se shoduje na tom, že největším problémem a překážkou v uvádění barokních operních děl je finanční stránka. Tato představení jsou velmi nákladná, jelikož je nutné najmout odborníky, kteří se specializují na daný obor a byli by schopni připravit hráče divadelních orchestrů na specifický způsob interpretace těchto operních děl.

Díky těmto rozhovorům s dramaturgy operních domů v České republice se podařilo odpovědět na výzkumné otázky a shrnout tak celou problematiku uvádění starších operních děl na našem území. Je jasné, že tato situace nemá jednoduché a rychlé řešení, ale dle mého názoru je dramaturgie některých operních domů v České republice na dobré cestě v edukaci diváků i profesionálních hudebníků v oblasti provozování a poslouchání starších operních děl. Díky poměrně úspěšnému boření mýtu, že barokní opery jsou dlouhé a nezajímavé, stoupá stále více obliba tohoto žánru. Důkazem je několikrát vyprodané přestavení opery Orfeo Claudia Monteverdiho v plzeňském divadle J. K. Tyla.<sup>156</sup> Do budoucna by se tak uvádění těchto inscenací mohlo stát jakousi tradicí, která by měla stejnou váhu, jako uvádění například nejmodernějších operních děl.

---

<sup>156</sup> DJKT: Orfeo [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/orfeo>

## 8. Zdroje

### a. Literatura

- AGID, Philippe. The Management of Opera: An International Comparative Study. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-24726-0.
- HASKELL, Harry. The Early Music Revival and History. London: Thames and Hudson, 1988. ISBN 0-500-01449-3
- HELLER, Stanislav. Myšlenkový podklad „baroku“ - Oživená hudební minulost. Opus musicum, 1995, roč. 27, č. 5.
- KOZÁK, JAN: Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory. Praha 1964, str. 430.
- KŘÍŽ, Jaromír. Naši umělci a barokní interpretace. Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu. Praha: Panorama, 1966, roč. 19, č. 7, s. 207.
- MAŇÁK, J., ŠVEC, V. Cesty pedagogického výzkumu. Brno: Paido, 2004. ISBN 80-7315-078-6.
- NAVRÁTIL, Miloš. Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby. Praha: Votobia, 2003, s. 159.
- POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. Úvod do studia hudební vědy. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 110.
- RICHTER, Vladimír. Hnutí Early Music a jeho reflexe na Masarykově univerzitě. In: Slovo - Obraz - Zvuk II. Umenovedné štúdie. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008., s. 275.
- RUBENSTEIN, Anton. A conversation on Music, překlad John P. Morgan, New York 1892.

### b. Internetové zdroje

- Annual Report. In: English National Opera: Annual Reports [online]. London, 2013, 2013 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z: Purcell – the Indian queen – 2013 co-production <https://www.google.co.uk/search?q=The+Indian+Queen&oq=The+Indian+Queen&aqs=chrome..69j57j0l5.320j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Annual Report. In: Glyndebourne: Annual Reports [online]. England, 2019, 2019 [cit.2020-01-29]. Dostupné z: [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/glyndebourne-prod-assets/wp-content/uploads/2019/06/20144115/GLY-Annual-Report-2018\\_web1906-1.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/glyndebourne-prod-assets/wp-content/uploads/2019/06/20144115/GLY-Annual-Report-2018_web1906-1.pdf)
- Annual Report. In: Royal Opera House: Annual Reports [online]. London, 2017, 2017 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z: <https://static.roh.org.uk/about/annual->

[review/pdfs/Annual-Report-2017-2018.pdf?\\_ga=2.28847615.250449099.1579951100-2103926800.1579951100](#)

Arthur Lloyd. Arthur Lloyd: The Music Hall and Theatre History Site [online]. Dundee: arthurlloyd.co.uk, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <http://www.arthurlloyd.co.uk/Dundee/MusicHallOperaHouseDundee.htm>

Barokní slavnosti FESTE TEATRALE na zámku Valtice [online]. Valtice: PORTA, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.zamek-valtice.cz/cs/akce/38197-barokni-slavnosti-feste-teatrale-na-zamku-valtice>

Boyd, M. (2002). Dirindina. Grove Music Online. Oxford University Press, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005267>

Buxton Opera House. Buxton Opera House [online]. Derbyshire: supercool, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://buxtonoperahouse.org.uk/contact-us>

Capital Theatres. Capital Theatres [online]. Edinburgh, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.capitaltheatres.com/your-visit/festival-theatre>

Collegium 1704: O nás [online]. Praha: Collegium 1704, 2014 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <https://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704>

Collegium Marianum: O nás [online]. Praha, 2017 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <https://www.collegiummarianum.cz/o-nas/o-souboru/>

Česká televize: Pořady [online]. Praha: Česká televize, 1996 [cit. 2020-02-20]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12850190881-galakonzert-ke-znovuotevreni-statni-opery/>

Česká televize: Vše o ČT - Historie [online]. Praha: Česká televize, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>

Český rozhlas: Historie rozhlasu v kostce [online]. Praha: Český rozhlas, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/historie-rozhlasu-v-kostce-7983541>

DAUC: Poskytování darů [online]. Wolters Kluwer ČR, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.dauc.cz/dokument/?modul=li&cislo=25936&well=danarionline>

DFXŠ: O divadle [online]. Liberec: Šaldovo divadlo, 105n. I. [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.saldovo-divadlo.cz/o-divadle>

Dirindina. In: BOYD, Malcom. Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2002. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005267>

Divadelní noviny [online]. Designiq, 2020 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/na-slovensku-dominoval-david-radok>



DJKT: almanach [online]. Plzeň: Agio, 2015 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/almanach/items?lang=cs>

DJKT: Orfeo [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/orfeo>

DJKT: Pronájmy [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/pronajmy-technicka-data-2>

DJKT: Nová scéna [online]. Plzeň: AGIONET, 2015 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/nova-scena>

English Touring Opera. English Touring Opera: Opera that moves [online]. London: MADE, 2019 [cit. 2019-10-27]. Dostupné z: <http://englishtouringopera.org.uk/about-eto/>

Festival Krumlov [online]. Český Krumlov, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.festivalkrumlov.cz/>

Garsington Opera. Garsington Opera [online]. Buckinghamshire: Olamalu, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.garsingtonopera.org/>

Glyndebourne. Glyndebourne [online]. Glyndebourne Enterprises, 2019 [cit. 2019-10-27]. Dostupné z: <https://www.glyndebourne.com/about-us/our-archive/productions/festival-productions-by-season/>

Grand Theatre and Opera House Leeds. Grand Theatre and Opera House Leeds [online]. Leeds, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.leedsgrandtheatre.com/Online/default.asp>

Grange Park Opera. Grange Park Opera [online]. London: substrakt, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://grangeparkopera.co.uk/about/performance-history/>

HAZDROVÁ-KOPECKÁ, EVA: Rozhlasová hudební universita – Milan Munclinger o staré hudbě – 1969 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/rozhlasovyrok/\\_zprava/rozhlasova-hudebni-universita-milanmunclinger-o-stare-hudbe-1969--1260415](http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/rozhlasovyrok/_zprava/rozhlasova-hudebni-universita-milanmunclinger-o-stare-hudbe-1969--1260415).

HICKS, Anthony. Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2001. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>

IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0034813/>

IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0066714/>

IMDb [online]. IMDb.com, 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0062804/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0062804/?ref_=fn_al_tt_1)

Jersey Opera House. Jersey Opera House [online]. Jersey: The Refinery, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.jerseyoperahouse.co.uk/>

Jihočeské divadlo: Archiv [online]. České Budějovice: Marten&Lois, 2009 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv>

Jihočeské divadlo: O divadle [online]. České Budějovice: Marten&Lois, 2002 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle>

KRÁLOVSKÉ ČESKÉ ZEMSKÉ A NÁRODNÍ DIVADLO, ZALOŽENO 1868: Archiv [online]. Praha, 2020, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

Manchester City Council: Archives and Local History [online]. Manchester: Jadu Content Management, 2020 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z: [https://www.manchester.gov.uk/info/448/archives\\_and\\_local\\_history/7379/research\\_service\\_for\\_archives\\_and\\_local\\_history](https://www.manchester.gov.uk/info/448/archives_and_local_history/7379/research_service_for_archives_and_local_history)

MIKULÁŠKOVÁ, VĚRA: heslo „Musica Antiqua Praha. In: Český hudební slovník osob a institucí [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictinary&action=record\\_detail&id=1002893](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&action=record_detail&id=1002893)

Místopisný průvodce po České republice [online]. Valašské Meziříčí: WANET, 2020 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.mistopisy.cz/>

Moravské divadlo Olomouc: Napsali o nás [online]. Olomouc: QERD, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/moravske-divadlo-modernizuje-hlediste-/?s=detail>

Musica Florea: O souboru [online]. Praha: musica florea, 2010 [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <http://www.musicaflorea.cz/index.php?goto=Nv6uGCes&sekce=Nv6uGCes&lng=cz>

Národní divadlo Moravskoslezské [online]. Ostrava: SE-MO Data, 2012 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/>

Národní divadlo Moravskoslezské: Archiv [online]. 2010: SE-MO Data, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/archiv/>

Národní divadlo Praha: O nás [online]. Praha: Symbio, 2019 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/opera/o-nas>

ND Brno. Národní divadlo Brno: Online archiv [online]. Brno: Národní divadlo Brno, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv>

ND Brno: Historie budovy Mahenova divadla [online]. Brno, 2019 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/budovy/historie-mahenova-divadla>

Northern Ireland Opera. Northern Ireland Opera [online]. Belfast: pixel design, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.niopera.com/our-work/past-productions/>

Olomoucké barokní slavnosti: Minulé ročníky [online]. Olomouc, 2016 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <http://baroko.olomouc.eu/program-2019/>

Opera balet: Severočeské divadlo [online]. Ústí nad Labem: Marek Russ, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/>

Opera Base [online]. London, 2019 [cit. 2019-12-26]. Dostupné z: <https://www.operabase.com/>

Opera House Manchester. Opera House Manchester [online]. Woking: ATG, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.atgtickets.com/venues/opera-house-manchester/>

Opera Śląska [online]. Bytom: Opera Śląska, 2019 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://opera-slaska.pl/>

Pražské jaro: O nás [online]. Praha: Symbio, 2017 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://festival.cz/o-nas/historie-festivalu/>

Royal Opera House. Royal Opera House [online]. London: ROH [cit. 2019-10-27]. Dostupné z: <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=269&row=8&letter=A&genre=Opera&>

RTVS: Archiv [online]. Slovensko: RTVS, 2020 [cit. 2020-02-20]. Dostupné z: <https://www.rtvsk.sk/televizia/archiv/11979/120256>

SADLER, Graham. Dardanus. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press 2019, 2002. DOI: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901257> ..

Semperoper Dresden [online]. Dresden: Semperoper Dresden, 2020 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.semperoper.de/>

Severočeské divadlo: Archiv sezon [online]. Ústí nad Labem: Marek Russ, 2020 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/?page=archivsezon>

SLÁMA, FRANTIŠEK: Ars rediviva – Milan Munclinger [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: <http://www.frantisekslama.com/ars-rediviva>.

Slezské divadlo Opava: Archiv [online]. Opava: Slezské divadlo Opava, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <http://www.divadlo-opava.cz/archiv/rejstriky-od-roku-1945/rejstrik-premier-od-roku-1945/>

Slezské divadlo Opava: O divadle [online]. Opava: Slezské divadlo Opava, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: Moravské divadlo Olomouc: Napsali o nás [online]. Olomouc: QERD, 2020 [cit. 2020-02-08]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/moravske-divadlo-modernizuje-hlediste-/?s=detail>

Slovenské národné divadlo: inscenacia [online]. Bratislava: WEZEO, 2017 [cit. 2020-02-20]. Dostupné z: <https://snd.sk/inscenacia/2912/arsilda#>

Smetanova Litomyšl: Historie festivalu [online]. Litomyšl, 2019 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://www.smetanovalitomysl.cz/cs/historie-festivalu/88-o-festivalu/historie-festivalu/minule-rocniky/2104-predchozi-rocniky>

Smetanova Litomyšl: Historie festivalu [online]. Litomyšl, 2019 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.smetanovalitomysl.cz/cs/historie-festivalu>

Svatováclavský hudební festival: Archiv [online]. Ostrava, 2020 [cit. 2020-02-17]. Dostupné z: <https://shf.cz/archiv/>

SÝKOROVÁ, LUCIE: heslo „Venhoda, Miroslav. In: Český hudební slovník osob a institucí [cit. 2019-12-28]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=3871](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3871)

The Lowry. The Lowry [online]. Manchester: The Lowry, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://thelowry.com/>

The Metropolitan Opera [online]. New York: The metropolitan opera, 2020 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.metopera.org/>

Theatre Royal Glasgow. Theatre Royal Glasgow [online]. Woking: The Ambassador Theatre Group Limited, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.atgtickets.com/venues/theatre-royal-glasgow/history/>

Theatre Royal Wakefield. Theatre Royal Wakefield [online]. West Yorkshire: Theatre Royal Wakefield, 2019, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.theatreroyalwakefield.co.uk/>

Tyne Theatre and Opera House. Tyne Theatre and Opera House [online]. Newcastle Upon Tyne: Union Room, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://tynetheatreandoperahouse.uk/contact-us/>

University of West London: The Career University [online]. London: University of West London, 2019 [cit. 2020-03-09]. Dostupné z: <https://www.uwl.ac.uk/>

Výroční zpráva English Nation Opera 2013/2014. Londýn, 2014. Dostupné z: <https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/01/06122136/english-national-opera-annual-review-2013-2014.pdf>

Výroční zpráva English Nation Opera 2015/2016. Londýn, 2016. Dostupné z: <https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/19140215/2015-16-Review..pdf>

Výroční zpráva English Nation Opera 2016/2017. Londýn, 2017. Dostupné z: [https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/04/11154917/ENO-ANNUAL-REVIEW-16-17AW\\_Web.pdf](https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/04/11154917/ENO-ANNUAL-REVIEW-16-17AW_Web.pdf)

výroční zpráva Národního divadla v Praze: Výroční zpráva. In: Národní divadlo: Výroční zpráva 2017 [online]. Praha, 2017, [cit. 2020-01-26]. Dostupné z: <https://www.datocms-assets.com/11302/1575539430-nd-vz2017.pdf>

Welsh National Opera. Welsh National Opera [online]. Cardiff: supercool, 2019 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://wno.org.uk/>

Wetherspoon. Wetherspoom [online]. England: J D, 2015, 2015 [cit. 2019-10-28].  
Dostupné z: [https://www.jdwetherspoon.com/pubs/all-pubs/england/kent/operahouse-royal-tunbridge-wells?utm\\_source=google&utm\\_medium=maps&utm\\_campaign=gmb](https://www.jdwetherspoon.com/pubs/all-pubs/england/kent/operahouse-royal-tunbridge-wells?utm_source=google&utm_medium=maps&utm_campaign=gmb)

Wiener Staatsoper [online]. Wien: Wiener Staatsoper, 2020 [cit. 2020-04-15].  
Dostupné z: <https://www.wiener-staatsoper.at/>

## 9. Přílohy

### Rozhovory s jednotlivými dramaturgy všech operních domů v ČR

#### Ondřej Hučín – Opera Národního divadla + Státní Opera Praha

##### 1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?

Tvorba dramaturgického plánu pro Operu Národního divadla je velmi komplexní proces, při němž se bere zřetel na mnoho souvislostí a který také vždy do značné míry vyjadřuje preference aktuálního operního šéfa či uměleckého ředitele souboru. Opera ND není specializovaným hudebním a divadelním souborem a tvoří v zásadě vždy dramaturgické plány vyvážené z hlediska žánrové, stylové, národní a historické různorodosti i z hlediska divácké náročnosti. Z dlouhodobého pohledu sahá zájem dramaturgie Opery ND od opery barokní až po díla soudobá, své pevné místo v repertoáru Opery ND mají Mozartovy opery, díla světových klasiků 19. století (Verdi, Puccini, Rossini, Bizet, Čajkovskij, Wagner ad.), ale právě tak i méně uvádění operní autoři 19. a 20. století jako Giordano, Massenet, Stravinskij, Prokofjev, Orff ad. Zcela zvláštní zájem má operní dramaturgie ND o díla, která nebyla dosud nikdy v ND či v českých operních divadlech uvedena či která byla uvedena před velmi dlouhou dobou (Mozart: La finta giardiniera, Idomeneo; Stravinskij: Slavík, Čajkovskij: Jolanta, Prokofjev: Láska ke třem pomerančům, Wagner: Parsifal, Šostakovič: Orango/Antiformalistický jarmark a řada dalších). Rovněž speciální zájem je pochopitelně věnován pěstování českého operního repertoáru – i zde je ambicí Opery ND uvádět nejen tradiční díla, ale věnovat pozornost kvalitním operám, které v novodobé historii upadly v zapomnění či nepřízeň (Fibich: Pád Arkuna, Kašlík: Krakatit, Hába: Nová země ad.). Místo v repertoáru je vyhrazeno i operním novinkám (Acher: Sternenhoch, Štědroň: Don Hrabal ad.). Limitujícím faktorem všech dramaturgických linií je omezený počet premiér za sezonu – v nejlepším případě 3 v historické budově ND, 1 ve Stavovském divadle, 4 ve Státní opeře, 1 na Nové scéně. Přibližně třetina až polovina nových premiér představují tituly, které se obracejí svou popularitou a

přístupností k širšímu publiku, zbývající část premiér si klade za cíl zaujmout početně menší, více či méně specializované operní publikum.

## **2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

Barokní opera a nemozartovská opera 18. století tvoří dlouhodobě jeden z předmětů zájmu dramaturgie Opery ND. V minulosti byl uveden např. Monteverdiho Orfeo, Händelův Rinaldo, Gluckův Orfeus a Eurydika či Myslivečkova Olimpiade. V dramaturgických plánech byly navrženy i další, mnohdy ryze barokní tituly, které však z různých důvodů (organizačních, technických, finančních...) nedošly realizace (Vivaldi: Arsilda, Händel: Jephtha, Rameau: Platée). Zájem o uvádění barokní opery má i nový umělecký ředitel Opery ND a SO Per Boye Hansen.

## **3. Jaký vztah k ní máte?**

Pokud se ptáte na můj osobní postoj, nemohu na to odpovědět všeobecně a jednoznačně – je to, jako byste se ptala, jaký vztah mám obecně k italské opeře 19. století. Jsou barokní opery, které miluji, a jsou jiné barokní opery, které ve mně zájem vůbec nebudí. Mám velmi rád niterné až introvertní náměty a podobně znějící hudbu – takže mým oblíbencem je např. Monteverdi, zvláště Korunovace Poppey, z Vivaldiho se mi líbí např. Griselda, ale právě tak mě zajímají i náměty fantastické a něčím obsahově i hudebně bizarní, jako třeba Rameauova Platée. Nabubřelé imperiální náměty, oslavy křesťanských ctností a samoučelná hudební exhibice v některých barokních operách ve mě naopak žádný zájem nevyvolávají. A miluji a obdivuji tzv. historicky poučenou interpretaci – v jiném než krásně syrově dynamickém pojetí mě hudba barokní opery spíše nudí.

## **4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Předně upozorňuji na to, co jsem už o uvádění děl starých mistrů napsal výše – tedy tato díla se uvádějí, byť pro někoho třeba v menší a neuspokojivé míře. V operním divadle je situace mnohem složitější než v koncertním hudebním životě. Tam máte na vše specializované soubory a od velkých hudebních institucí se neočekává, že budou pravidelně uvádět buď soudobé vyhraněně experimentální skladby, nebo jen starou

hudbu. V našich podmínkách existují na stálé bázi vlastně pouze velká tradiční operní divadla, která si žádnou jednostrannost v repertoáru – ať už směrem k soudobé hudbě nebo k hudbě staré – nemohou provozně dovolit. Dnes je i v tradičních operních divadlech ambicí hrát barokní opery ve více či méně poučené interpretaci, to představuje mimořádná provozní opatření a především náklady na externí hudebníky. Řekl bych, že důvodem menšího výskytu barokních oper v repertoáru klasických operních scén jsou spíše provozně organizační úskalí než to, že by barokní operu někdo „neměl rád“.

**5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Viz výše – uvažovali jsme a uvažujeme. Již před delší dobou jsem navrhoval do repertoáru ND Rameauovu Platée. Možná na ni skutečně v nejbližších sezonách dojde.

**6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Pokud máte na mysli barokní operu, pak mě velmi zaujala inscenace Händelova Jephthy v režii Clause Gutha. Tohoto režiséra si velmi vážím např. i pro jeho předchozí mozartovské inscenace a intepretace.

**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Protože těch dramaturgických linií, po nichž by se měla Opera ND ubírat, je příliš mnoho a premiérových příležitostí příliš málo. A o záležitostech finančních byla již řeč také. Ovšem tyto věci se mohou měnit, podniknout lze leccos, dovedu si představit např. tří sezonní cyklus barokní opery Monteverdi – Händel – Rameau či podobně, pokud na něco takového bude umělecký šéf opery slyšet. Bude to ale samozřejmě na úkor ostatních dramaturgických linií, které Opera ND pěstuje.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámblы jako je Collegium 1704 a jiné?**

Obava je pouze ta, aby bylo možné sladit všechny zkouškové a provozovací termíny, a samozřejmě také ta, aby bylo z čeho celý externí orchestr zaplatit. Z uměleckého



hlediska je to přednost moci uvést starou operu s dobrým specializovaným ansámblem, jako je např. zmíněné Collegium 1704.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Koprodukční spolupráce se právě v případě barokní či klasicistní předmozartovské opery v ND téměř vždy navazovala. Za představení ve vašem divadle ale nesete náklady na zpěváky a externí orchestr pouze vy.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Opera Národního divadla uzavřela a uzavírá řadu koprodukčních smluv. Pokud jde o hostování zahraničních souborů, za optimální bych považoval, kdyby se této činnosti ujala samostatná flexibilní agentura, která sem inscenace barokních oper bude vozit a ND bude moci pouze případně poskytnout prostor. Při šíři své činnosti toto nemůže dělat Opera ND samotná.

**11. V roce 2017 byla uvedena v Bratislavě premiéra Vivaldiho opery Arsilda. Režisérem byl David Radok a orchestr bylo Collegium 1704. Proč, když toto představení mělo i českého režiséra a bylo prováděno pod taktovkou českého dirigenta, bylo uvedeno v Bratislavě a ne v Praze?**

Patrně víte, že Arsilda byl původně projekt Opery ND, který se dostal do značně pokročilé fáze, s Davidem Radokem i Václavem Luksem jsme byli v tvůrčím kontaktu. Jistým problémem bylo to, že tento do značné míry speciální projekt přišel v době, kdy byl již naplánován provoz Stavovského divadla na další sezonu a režisér měl nadstandardní časové nároky – což samo o sobě je úplně v pořádku, nebyl by v Opeře ND první. Tento projekt měl být za daných okolností podle mého soudu odložen o jednu sezonu tak, aby bylo možné vyhovět požadavkům režiséra na jiný než rutinní zkouškový proces. Proti tomu však, pokud vím, stály záležitosti finanční, o nichž rozhodovalo tehdejší vedení Opery v čele se Silvií Hroncovou a Petrem Kofroněm. Jaký byl skutečný důvod odstoupení od projektu, dodnes nevím, ale nepovažuji tehdejší rozhodnutí za správné.

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Impulsů je vždy více a nikdy se netvoří plán jen na jednu sezonu, operní dům musí plánovat několik let dopředu a i dramaturgie potřebuje nějakou linii, nejen plánování ze sezony na sezonu. Jako součást Národního divadla Brno je Janáčkova opera přímo vázána zakládací listinou, aby obsáhla široký klasický repertoár a samozřejmě podporovala vznik a uvádění soudobých děl. Pak je tu také odkaz Leoše Janáčka, o jehož dílo soustavně pečujeme a pravidelně v rámci festivalu Janáček Brno uvádíme novou inscenaci. Mimo vyváženou skladbu titulů zahrnující jak klasická díla české a světové literatury, tak soudobou tvorbu zahraniční – Adés, Saariaho, náš soubor již dvakrát inicioval vznik nového operního díla – Pravidla slušného chování v moderní společnosti M. Nejtka a J. Adámka, a Monument D. Radoka a M. Ivanoviče.

Důležitým hlediskem při tvorbě plánu je samozřejmě také náš sólistický ansámbl a příprava dramaturgického plánu, tak aby naši sólisté dostali adekvátní příležitosti a možnost dalšího uměleckého rozvoje.

**2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

Barokní operu na repertoáru máme, je to Purcellova Dido a Aeneas a v další sezoně připravujeme nový barokní titul ve spolupráci s orchestrem specializujícím se přímo na historicky poučenou interpretaci barokní hudby.

**3. Jaký vztah k ní máte?**

Rozhodně velmi vřelý, považuji barokní hudbu nejen v oblasti oper za obrovskou studnici pokladu mnohdy stále neobjevených. Myslím, že má dnešnímu posluchači mnoho co nabídnout a barokní hudbě se věnuji i mimo své pracovní povinnosti v NdB.

**4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Pokud se podíváte do historie divadel, tak zjistíte, že ještě na konci 18. století téměř 100% repertoáru tvořila nová díla, to se postupně měnilo během 19. století ve prospěch starších děl a repertoár operních domů od 2. světové války tvoří z největší části díla 19. století a počátku 20. století. Soudobá hudba zdaleka není zastoupena v takovém poměru, v jakém byla např. za Janáčkovy života. Barokní opera myslím stále zažívá svůj velký boom v operních domech, nicméně, její provádění, pokud má být smysluplné, vyžaduje trochu jinak profilovaný ansámbl – zpěváky i orchestr – než je v běžném repertoárovém divadle k dispozici. Jiná situace je samozřejmě v divadlech, jako je Theater an der Wien, kde se prakticky specializují na starou hudbu, nicméně, je to divadlo bez stálého souboru a na každý projekt je najímán orchestr, sbor o zpěváci zvlášť.

**5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Jak jsem již uvedla, máme na repertoáru Purcellovu operu, určitě do budoucna uvažujeme o Händelovi, Monteverdim a dalších autorech raného baroka jako např. Cavalli.

**6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Sledování divadel v zahraničí je přímo součástí práce každého dramaturga, není to však ani tak otázka trendů jako spíš jednotlivých inscenací a umělců. Určitě z poslední doby mě zaujala inscenace Händelova Saula v Theater an der Wien, Saariho Only the Sound Remains nebo Káťa Kabanová v londýnském Royal Opera House.

**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Pokud se podíváte do programu vámi zmiňovaných divadel, zjistíte, že Opéra national de Paris v letošní sezoně nenasadila žádný barokní titul a Wiener Staatsoper uvádí jen Händelovu Ariodante, kterou ale již má na repertoáru z předešlých roků. Stejně tak Royal Opera House Covent Garden nemá žádný barokní titul na repertoáru. Pokud se nejedná o divadlo typu již zmiňovaného Theater an der Wien, pro standardní

operní dům je barokní opera spíše zpestřením repertoáru nikoliv pro nedostatečné kvality, ale z provozních důvodů, které jsem již zmiňovala – nedisponuje pěvci ani orchestrem, kteří by v dnešní době specializovaných tělech hrajících na dobové nástroje mohli poskytnout odpovídající kvalitu v interpretaci. I madridské Teatro Real, které v této sezoně uvádí barokní operu, tak činí s hostujícím orchestrem. Samozřejmě můžete přivést jako součást inscenačního týmu dirigenta věnujícího se staré hudbě a orchestr doplnit o hráče continua, otázkou je, jak tohle obstojí v dnešní době, kdy jsou dostupné nahrávky ve špičkové kvalitě specializovaných orchestrů, i když samozřejmě zážitek ze živého představení je těžko nahraditelný. Pokud má divadlo 4-5 premiér za sezonu a musí volit z repertoáru od 18. – 21. století, pak se samozřejmě v rámci vyrovnané nabídky nemůže každou sezonu dostat i na barokní operu. Další otázkou je, jestli by každoroční nová inscenace barokní opery získala dostatečné publikum, protože i otázka prodejnosti ve všech operách světa hraje svou roli.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Ne obava to není, ale je to otázka provozu a snahy nabídnout co nejvyšší možnou kvalitu a pestrost v repertoáru. I velké domy budou určitě inscenovat barokní opery, protože jejich kvality jsou velké, otázka je, jakou cestu budou volit.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Doporučuji vám zjistit si koprodukční vklady při spolupráci se zahraničními divadly zejména směrem na západ – české operní soubory se stále pohybují finančně v naprosto jiné rovině. Je to dané i tím, že u nás jsou nižší náklady např. na mzdy, materiály i honoráře inscenačních týmů.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Hostování cizích souborů je velmi produkčně a technicky náročné o finanční stránce nemluvě. To, co lze v rámci festivalu jako např. Janáček Brno, je v běžném provozu hůře proveditelné a vstupné, které by bylo dostupné pro normálního českého diváka,

nepokryje finanční náklady. Také inscenace barokních oper hodících se na největší české operní jeviště je skutečně velmi málo a vznikají zatím pouze v zahraničí.

## **Mgr. Eva Mikulášková - Národní divadlo Moravskoslezské v Ostravě**

### **1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Dramaturgický plán opery NDM byl vytvářen s předstihem několika let dopředu, obvykle 5 let, a to prakticky vzhledem k dohodnutým dlouhodobým tematickým koncepcím (např. Operní hity 20. století, systematické uvádění děl Janáčkových, Martinů či Smetany – Smetanovský operní cyklus Ostrava 2024), možnostem hostování na významných festivalech (NF Smetanova Litomyšl, MHF Janáček Brno, Eurokontext.sk ad.), výročím (např. projekt Shakespeare Ostrava 2016 / Janáček Ostrava 2018 ad.) či rozjednaným koprodukcím. Mnohdy se tento plán upravoval mnohdy s přihlédnutím k repertoáru dalších domácích divadel (snaha neuvádět stejná díla ve stejném časovém horizontu), resp. jeho části, tj. inscenace, se posunují dle daných podmínek či časových možností inscenačních týmů i vlastních stěžejních umělců. V případě opery NDM se podílel na tvorbě dramaturgického plánu: ředitel NDM Jiří Nekvasil, hudební ředitel opery NDM dirigent Jakub Klecker a dramaturgyně opery NDM Eva Mikulášková. Mé vlastní úvahy nad novými sezónami byly dány výše zmíněnými faktory, jakož i vlastní úvahou nad možnostmi scénického ztvárnění přelomových či hudebně a textově unikátních děl, ovšem vždy s respektem k tzv. repertoárovému divadlu a k řazení i „životnosti“ jednotlivých inscenací.

### **2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

Dle mého názoru je retardační a retrospektivní dnes zařazovat v rámci opery NDM barokní operu, tedy v rámci repertoárového divadla, kdy stabilní, tj. zaměstnanecký, orchestr je vybaven moderními nástroji a neprošel dlouhodobým vedením zkušeného dirigenta zaměřujícího se na provoz tzv. staré hudby. Tato „masterclass“ by vyžadovala poměrně jinou délku hudebního nastudování s přihlédnutím k počtu hráčů v orchestru. Přičemž externě by se muselo využívat několika interpretů aktivně se specializujících na tzv. starou hudbu a hrajících na staré nástroje (či jejich repliky,

samozřejmě) alespoň basso continuo. Navíc zde dochází k problémům s laděním a samozřejmě chápáním celkové interpretace. Uvažovali jsme se zařazením barokní opery jako „stagiony“, a to pouze v případě koprodukce se Svatováclavským hudebním festivalem, největším festivalem duchovní a tzv. staré hudby v ČR, který by kompletně zajistil externí ansámbl starých nástrojů a pěvce, opera NDM by pak propůjčovala prostor a vyráběla scénu a kostýmy.

Jako tzv. starou operu jsme zařadili v rámci interpretačně vhodných děl pro moderní orchestr díla klasicistní, a to vědomě ve velice moderním inscenačním pojetí – *La clemenza di Tito* (režie SKUTR) a *Ifigenie v Aulidě* (úprava díla a instrumentace Richarda Wagnera, režie Michal Znaniecki).

### **3. Jaký vztah k ní máte?**

Mám pozitivní vztah ke každému typu hudebního divadla, který se provádí hudebně opravdu profesionálně a s drivem, režijně a scénicky promyšleně s inteligentními pointami, s pokorou a srdcem. Zažila jsem za studií provedení Myslivečkova *Motezuma*, více inscenací barokních oper v zahraničí znám pouze ze záznamu – většinou od doporučení mého učitele prof. Štědrone. Naživo jsme nedávno v rámci Svatováclavského hudebního festivalu (2019) uvedli derniéru barokní opery s loutkami *Calisto – Buchty a loutky*, Collegium Marianum, Hana Blažíková, Tomáš Král, Barbora Kabátková ad. Podle interpretů bylo jasné, že půjde o skvělé provedení. Když jsem se dověděla, že by představení mělo proběhnout bez titulků, okamžitě jsem je začala zajišťovat včetně jejich následné obsluhy. Osobně jsem přesvědčena o tom, že v opeře je libreto a jeho důkladné porozumění (především pro inscenační tým, sekundárně pak pro návštěvníka) je stejně důležité jako hudba. Jelikož hudba opery nese jasné emoce textu a obraz je umocňuje, to není nic nového. Pokud je nyní obvyklé dávat opery v originálním jazyce, návštěvník neznalý této řeči (zpívané navíc ještě hůře srozumitelně) by byl bez titulků v nepolopatické režii ztracen. Na počátku bylo Slovo – stejně tak pro skladatele. Nejen „amore, cuore, dolore“... Bez něj je to jen 2/3 krásy, zvlášť u barokní opery postavené na afektové teorii a významu jednotlivých slov, čísel, symbolů a velice poeticky-archaických vět. Délka a dění barokní opery je mnohdy také to, co je pro repertoárové divadlo neúnosné. Škrty jsou možné, probudit na divadle na několik vteřin heroický patos a otázku cti či hodnot také, podávání šampaňského,

zážitkové gastronomie, obdiv nových rób, omdlávání při sladkém zvuku zpěvu kastrátů a dojednávání pracovních či jiných vztahů během opery za oponkou v lóži už méně možné. Ale proč ne, jistě by to bylo nádherné, představit bych si to dokázala. I to hořící divadlo díky lidem čtoucím libreto pod svíčkou... /smích/

**4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Soudobá díla v opeře NDM zazněla především v návaznosti na festival NODO. Vždy je otázkou, co se dá ještě nazývat operou v jejím tradičním chápání, a co experimentem s vizuální, hudební a textovou složkou. Ostrava má v tomto specifické postavení, fungoval tu soubor špičkových interpretů – Ostravská banda, která dokázala exponovaný zápis interpretovat tak, jak jej skladatel opravdu zapsal. Opět hráči, kteří nesedí v operním orchestru, ale mnohdy koncertní mistři nebo sólisté a univerzitní pedagogové. Podobně jako u ansámbků staré hudby jiní interpreti, tzn. zde externí orchestr najímaný za dané finanční ohodnocení za nastudování a několik uvedení zde, následně v USA.

**5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Nyní již nepůsobím na postu dramaturga opery NDM. Co by mě zajímalo uvést by byl Händelův Xerxes či Giulio Cesare.

**6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Samozřejmě jsem sledovala denně operní pohyby a trendy, za dlouhou dobu ve mně stále zůstává „animovaně-timingová“ Kouzelná flétna v produkci berlínské Komische Oper v režii Barrieho Koskyho, kterou jsem znala v částech na YouTube a pak ji zažila naživo, nebo Serebrennikovo pojetí Lazebníka sevillského ve

stejném divadle, dost si vybavuji i uvedení Zemlinského Vojáků v mnichovské opeře před pár lety, nebo letošní naprosto interpretačně brilantní, ale bez jakéhokoliv snobství či povýšenosti musím říci, že inscenačně tradiční až „kukousánínudné“ uvedení Poulencových Dialogů karmelitek naživo v MET opeře či Tosky v londýnské Royal. Obojí mě inscenačně velice zklamalo a naštvalo zároveň.

**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Po mnoha stránkách nelze první evropské domy srovnat s jakoukoliv operou v ČR.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Dovoluji si tvrdit, že to není obava, ale racionální úvaha každého dramaturga a hudebního ředitele, kdo se byť jen dotkl základů interpretace tzv. staré hudby. Risk provádět s operním orchestrem, který je zvyklý interpretovat především romantickou operu, někdy pak operu 20. století, barokní operu, je velice vysoký – především pak po interpretační stránce, což není pouze intonace.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Opera je od svého počátku nezisková, o to více by ji zatížil nájem externích interpretů – orchestru a pěvců na nastudování i jednotlivá provedení. Koprodukce s jiným operním domem by znamenala migraci tohoto hudebního tělesa a znovunastudování „našimi pěvci“, nebo nikoliv koprodukcí, ale čisté hostování na několik (festivalových) uvedeních.



**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Prozatím jsem se nesetkala s nabídkou koprodukce tzv. staré opery než návrh festivalové spolupráce mezi SHF a NDM, kterou jsem zmínila na začátku. Pokud by se jednalo o hostování, vždy tato „jiná produkce“ ubírá hrací či zkušební dny danému divadlu, a jelikož se jedná minimálně 3 dny, v tuto dobu nemohou soubory zkoušet na jevišti a celá hostující produkce by tedy platila jimi vytěžované umělecko-technické složky nyní tedy zaměstnané „jinou produkcí“, nikoliv produkcí daného divadla, dále pronájem divadla a případně plnila další smluvní podmínky. Samozřejmě vždy lze o této variantě i o smluvním plnění diskutovat, pokud by takovýto zájem profesionálních umělců specializujících se na provádění barokní opery vzhledem k repertoárovému opernímu domu nastal.

**František Řihout – Jihočeské divadlo České Budějovice**

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

V úvahu bereme zejména dramaturgický kontext uplynulých sezon (nejméně 10 let), žánrovou pestrost a pokoušíme se zohledňovat soudobou českou i světovou tvorbu (generální ředitel opery JČ divadla Mario de Rose, který je zároveň skladatelem - Et nuns et semper) a nyní uvádíme Wintonův vlak (Winton Train). Pěvecké možnosti sboru a stálých solistů.

**2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

V uplynulém desetiletí nikoli, pouze v roce 2005 se uvažovalo o koprodukci opery jihočeského divadla s barokním divadlem v Českém Krumlově s využitím partitur ze zámeckého archivu, spolupráce se nakonec neuskutečnila, protože počet repríz inscenace, který by byl výhodný pro jihočeské divadlo, nevyhovoval provozu zámeckého divadla.

### **3. Jaký vztah k ní máte?**

Pro mne je to vzácný drahokam, se kterým ne vždy, každý umí zacházet tak, aby zářily všechny jeho barvy.

### **4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Dle mého názoru je to dáno „diváckou tradicí“ a stále se bohužel zmenšující operní diváckou obcí v oblastních divadlech.

### **5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Asi by to nebyl autor přímo z vrcholného baroka nýbrž autor na pomezí barokního a klasicistního stylu nejspíše některá z méně hraných děl Christopa Willibalda Glucka.

### **6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Jsem vášnivým sběratelem videozáznamů oper. S trochou nadsázky nepůjde přímo o operu nýbrž o inscenaci Lehárovy Země úsměvu (Das Land des Lächelns) v curyšské opeře v režii Andrase Homokiho, která mi otevřela pohled, jakým je možno přiblížit operetní žánr na „špičkové“ operní úrovni.

### **7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

I kdybychom teoreticky shromáždili pěvce, kteří by daný žánr byli schopni interpretovat na soudobé úrovni, je mnohem složitější shromáždit specializovaný orchestr, a co je vůbec nejsložitější - najít v normálním provozu delší časové období na zkoušení této výjimečnosti. A navíc si nejsem jistý, zda by publikum takovou snahu dokázalo v běžných reprízách, kterých musí být alespoň 10 – 15 ocenit.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Collegium 1704 má právem jakýsi copyright na uvádění těchto děl, zároveň počítají i s její komerčním záznamem a celým PR kolem jedné jediné inscenace, což v běžných provozních podmínkách opery na oblasti prostě není možné.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Jihočeské divadlo spolupracuje Pasovským divadlem (Stadttheater Passau | Landestheater Niederbayern), kde uvedeme mimo jiné dílo Winton Train a Jihočeské divadlo poskytuje baletní soubor a inscenace, které v Pasově nemají. Navíc ani toto divadlo se barokní opeře specializovaně nevěnuje.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Bohužel, Jihočeské divadlo má pro operu dosti nevyhovující podmínky. Hrajeme v rekonstruované historické budově Jihočeského divadla se zmenšeným orchestřištěm a nevyhovujícím diváckým prostorem (špatná viditelnost z balkonu). A větší produkce romantická či další typy se hrají v pronajatých prostorech domu kultury Metropol, které diváci vyhledávají spíše pro žánru muzikálu či operety.

**Linda Keprtová - Divadlo F. X. Šaldy Liberec**

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Vytvoření sezóny je záležitost dlouhodobá a skládá se z mnoha a mnoha faktorů. Každé divadlo používá samozřejmě jiné klíče, budu tedy mluvit o operní dramaturgii libereckého Divadla F. X. Šaldy. V první řadě se dramaturgie vymýšlí na základě personálních možností. Přemýšlíte, jaké máte zpěváky v souboru, jakou jim dát příležitost, či na jaké stále hosty se můžete obrátit. Důležitou stránkou je také vyváženost. V každé sezóně uvádíme divácky známý titul, titul, který je dramaturgicky

zajímavý, či se může stát zajímavý jeho výklad, titul operetní či muzikálový a titul z klasického operního repertoáru. Vytvořit sezónu je opravdu křížovka.

## **2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

V tuto chvíli ne. Úzce to souvisí s dvěma faktory. Za prvé s akustikou našeho divadla, která není barokní interpretaci nakloněna, a právě také s faktem, že barokní opera vyžaduje opravdu jinou a specifickou interpretaci, jak od zpěváků, tak od instrumentalistů. Neříkám, že bychom to nezvládli, ale musel by to být specifický projekt. Nijak tuto variantu nevylučuji, ale pro již zvýšené důvody není barokní opera na pořadu dne.

## **3. Jaký vztah k ní máte?**

Vřelý. Jakožto i k barokní hudbě instrumentální.

## **4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Protože už jsme dostatečně chytří na to, abychom si dokázali uvědomit, že barokní opera je samostatný obor, kterému je se potřeba samostatně věnovat a že romantické orchestry, romantické soubory umí zase něco jiného.

## **5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Obecně miluji tvorbu Jana Dismase Zelenky, takže bych asi ráda scénicky ztvárnila třeba jeho sakrální tvorbu.

## **6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Přiznám se, že v současné době sleduji velmi povrchně.

## **7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Odpovědi jsou výše.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Neříkám, že mají mít specializované ansámby na barokní operu monopol, ale jistý smysl to dává. Oni také nehrají Toscu. Ano, romantický soubor, nechť přijde i s barokní operou, ale opravdu to chce jiný typ přípravy a práce. A v operním provozu je někdy náročné časově vybočit.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

To nevím.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Asi jsme nad tím takto nijak neuvažovali. Každopádně si nemyslím, že by se do Liberce hrnula nějaká barokní společnost – viz nelákavá divadelní akustika. Ale ta se snad časem zlepší.

**Miroslav Oswald - Moravské divadlo Olomouc**

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Při tvorbě dramaturgie vycházím ze samotného vnímání našeho publika a diváků, které k nám chodí. Minimální čas od poslední premiéry stejného titulu musí být 10 let. Dále je to obsazení a pěvecké možnosti souboru, finanční nároky na inscenaci a popřípadě výročí od prvního světového uvedení díla, nebo výročí autora.

**2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

Nad nasazením barokní opery uvažuji a jsem přesvědčen, že jednou některou určitě nasadím.

**3. Jaký vztah k ní máte?**

Mám blízký vztah k staré hudbě celkově a k opeře obzvlášť. Obdivuji autentické interpretace a možnosti některých souborů, které se touto interpretací zabývají. Sám

jsem v průběhu svých studentských let působil ve vícerých ansámblech na starou hudbu jako zpěvák.

**4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Soudobá díla nevyžadují belcanto, kultivovaný technický italský způsob zpěvu, který vznikl v 17. století a je tak typický právě pro barokovou operu. V dnešní době není mnoho pěvců, kteří vládou touto technikou. Baroková opera je rovněž náročná pro diváka, protože některé díla jsou dlouhá a možno mají i nezajímavé libreto.

**5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Možná H. Purcell – Dido a Aeneas, J. P. Rameau – Platée, G.F. Händel – Xerxes a jiné

**6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Sleduji možnosti interpretace staré hudby a vždy jsem rád, když se objeví nahrávka nějaké neznámé opery.

**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Operní domy, které jste zmiňovala, zvou celé specializované ansámby, které barokní opery u nich uvádějí v blocích. Jsou to orchestry, sbory a sólisté. Takovou možnost u nás nemáme, jedná se hlavně o finance a časový prostor.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Není to obava ale realita vycházející z faktu, že tyto ansámby existují a vědí, jak tyto díla interpretovat.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Koprodukce musí být oboustranná iniciativa. Náš zájem neznámá automaticky zájem divadel v zahraničí. A samozřejmě finanční podmínky v cizině, jsou na úplně jiném řebříčku, jako ty naše.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Naše divadlo je repertoárové a vícesouborové. To značí, že každá inscenace souboru se odehraje pro předplatitele a pak zůstává na repertoáru pro volný prodej. Nehrajeme v blocích, kdy se představení odehraje, řekneme 7x za sebou a konec, tak jako to funguje v jiných divadlech. Hostování cizího divadla u nás s více reprízami jedné inscenace by potřebovala právě blok představení.

**Zbyněk Brabec – divadlo J. K. Tyla Plzeň**

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Dramaturg nerozhoduje o všem, co se bude hrát, dramaturg navrhuje šéfovi opery tituly, pak následuje diskuse, kde se probírá celková skladba sezóny (ve vícesouborových divadlech i v kontextu dalších souborů), možnost či nemožnost obsazení jednotlivých rolí, autorská a vydavatelská práva atd. včetně vhodného režiséra a dirigenta pro ten který titul. S takto připraveným návrhem titulů je potom další diskuse u ředitele, potom dochází k upřesnění jednotlivých titulů. V posledních letech stále častěji do tvorby dramaturgie zasahují i možnosti případné koprodukční inscenace.

**2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

Barokní operu jsem v Plzni navrhoval léta, až se mi podařilo prosadit Purcellovu operu Dido a Aeneas, což bylo v roce 1998, tedy více než po patnácti letech mého dramaturgování. Myslím, že těžiště dramaturgie každého divadla je v tvorbě

romantické, příp. 1. pol. 20. stol., nicméně by se v repertoáru měla objevovat i díla předmozartovská a zcela moderní – tedy 2. pol. 20. století – současnost.

### **3. Jaký vztah k ní máte?**

K barokní opeře jsem si dlouho hledal vztah, teprve s množstvím nahrávek, které mám doma, jsem si uvědomil i její různorodost, jak velice se liší třeba francouzská barokní opera od italské. Tedy mám barokní operu rád, osobně bych uváděl cca jednou za pět let jednu inscenaci z tohoto období. Navíc jsem viděl řadu inscenací barokních oper v zahraničí.

### **4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Myslím, že se barokní i moderní opera hraje všude málo. Viz pražské Národní divadlo. Kde jsou doby, kdy Kovařovic uváděl světové novinky po několika měsících po světové premiéře! Do Prahy dosud nedoputovaly tak zásadní díla klasického operního repertoáru 20. století jakými jsou třeba Poulencovy Dialogy Karmelitek nebo Bergova Lulu.

### **5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Pokud bych opery uváděl v pětiletých intervalech, pokaždé bych sáhl do jiné repertoárové oblasti, např. Händel, Lully/Rameau, Pergolesi, Monteverdi, Vivaldi apod.

### **6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Určitě sleduji, snažím se jezdit na představení do některých německých divadel, např. Drážďan, Mnichova nebo Norimberka, a sleduji záznamy na DVD a internetových servrech. Určitě mne zaujala inscenace Schrekerovy opery Die Gezeichneten v Mnichově, ale zaujala mne i celá řada soudobých oper, např. Hamlet ve Vídni od Schreiera.



**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

Správná otázka, položená špatné osobě. Jak už jsem výše napsal, já bych hrál každých pět let barokní operu, většinou by se hrála dvě sezony, pak by byl tři roky odstup a zase pak další opera jiného skladatele.

**8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámby jako je Collegium 1704 a jiné?**

Jsou díla, která vyloženě vyžadují specializovaný soubor, ale jsou i díla, která se dají doprovázet běžným orchestrem, ale nastudování musí být svěřeno dirigentovi, který o interpretaci barokních oper něco ví. Velký operní dům by si měl dovolit třeba Luksovo Collegium angažovat. Ostatně v Mnichově nebo v Zürichu, kde se barokní opery uvádějí pravidelně, se v orchestru ustavilo určité jádro hráčů, kteří se na tuto hudbu specializují – mají např. dobové nástroje a umí na ně hrát.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Samozřejmě to něco stojí, záleží, kolikrát by se ten který titul hrál. A také záleží na vytíženosti orchestru v jiném repertoáru (koncerty), protože „cifřpioni“ počítají „čárky“ jednotlivých hráčů a hlídají jejich vytíženost.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Také správná otázka položená nesprávné osobě. Dřív by to bylo nemožné, protože jsme denně hráli na dvou scénách, nyní se občas nehraje, takže by se jistě něco podobného dalo zorganizovat. Nesmíme zapomínat, že hrajeme pro abonentní systém, což jistě by nebyl problém, aby některé takové tituly do něj byly zahrnuty. Ale je to určitě i otázka peněz, asi především. Spočítejte honoráře hostujícímu divadlu, ubytování, cestovné, práva atd.

**1. Podle čeho se rozhodujete při tvorbě dramaturgie na novou sezonu? Co je Váš „prvotní impuls“ k tvoření nové sezony?**

Prvotní vždycky přijdou nápady. Vzhledem k tomu, že i ředitel Severočeského divadla Miloš Formáček je dirigent, ve vzájemných debatách probíráme různé tituly, které se nám jeví tak či onak zajímavé. Poté ale musí přijít racionální rozbor konkrétní situace u toho kterého titulu z hlediska limitů obsazení jak sólistického, tak i kolektivních těles, uplatnitelnosti před domácím i zájezdovým publikem, v neposlední řadě otázky nákladů autorských a provozovacích práv (tento bod je mnohdy složitější, než byla před listopadem 1989 ideologická cenzura). Neznamená to ovšem, že bychom se publiku pouze lacině podbízel. Samozřejmě je třeba balancovat mezi populárním hudebně dramatickým repertoárem, i ten je potřeba v regionu uvádět (zvažujeme zejména časové odstupy mezi jednotlivými inscenacemi toho kterého titulu), a málo hranými díly. Uplatňujeme tento postup i v oblasti operetní dramaturgie – kde např. Vedle Netopýra, Veselé vdovy či Hraběnky Marici se objevily i v našich divadlech nikterak frekventované tituly, jako např. Nedbalovo Vinobraní, Lehárova Giuditta či přece jen hranější, ne však příliš masově, Země úsměvů, nebo Růže z Argentiny Jára Beneše. V posledních letech je dramaturgie dosti ovlivněna faktem, že Severočeské divadlo je společností s ručením omezením a ředitel divadla je zároveň jednatelem společnosti. Z českého zákona o s.r.o. jasně plyne povinnost jednatele (jednatelů) dbát o zisky společnosti a za případné ztráty na zisku, byť i zaviněné z nedbalosti, ručí jednatelé svým majetkem. Je na jednu stranu potěšující, že máme na každou sezonu poměrně dosti nabídek na různá zahraniční hostování, mnohdy jsou však s tím spojeny i tituly, o které mají zahraniční produkce zájem. Většinou se dramaturgické pohledy propojují, někdy ovšem titul tzv. „na přání“, byť se nám jevil jako možnost znovuoobjevení pro české publikum, nedojde zájmu, jako se např. stalo před dvěma lety s Zellerovým Ptáčníkem, který je zvláště v německy mluvících zemích naprostým hitem s vyprodanými sály, u nás se valného zájmu diváckého ani pořadatelského nedočkal.

## **2. Uvažovali jste o barokní opeře – o jejím zařazení?**

O barokní opeře vzhledem k výše uvedeným okolnostem příliš neuvažujeme. Nemá smyslu si tzv. „splnit barokní čárku“, v běžném repertoárovém provozu a našich současných podmínkách by nebylo možné dát barokní interpretaci i inscenování vše potřebné, co již dnes o zásadách barokního provozování víme. Cestou, která se dnes nejvíce uplatňuje, je angažování interpretů – specialistů, což je ovšem cesta náročná provozně i finančně, a znovu se vracíme k předchozí odpovědi.

## **3. Jaký vztah k ní máte?**

Osobní vztah k barokní hudbě byl zejména v mé hobojové kariéře velmi vřelý. V sólové i komorní interpretaci jsem se dlouho pohyboval ve dvou vyhraněných světech – v baroku a v uvádění (velmi často premiérovém) soudobých skladeb či širší tvorby 20. století. V dirigentské činnosti vzhledem k interpretačním úkolům barokní hudba ustoupila do pozadí (nikoliv však do pozadí hudebního zájmu), interpretace soudobé tvorby, včetně uvádění českých, evropských i světových orchestrálních premiér, zůstala - např. s Pražským komorním orchestrem na Pražském jaru i v cyklu Pražské premiéry, s Filharmonií Brno koncertně i v rozhlasovém studiu, s Filharmonií Bohuslava Martinů Zlín v rámci festivalu Forfest. I v divadelním provozu jsem se rád pouštěl do podobných úkolů: v brněnském Národním divadle evropskou premiérou baletu Škrtič Bohuslava Martinů ve spolupráci s choreografem Lubošem Ogounem, zajímavá byla práce na revizi nedokončené partitury Martinů opery Den dobročinnosti, jejíž světovou premiéru jsme s režisérem Josefem Průdkem uvedli v Jihočeském divadle a světovou CD premiéru jsem pořídil s Plzeňskou filharmonií, Pražským komorním sborem (sbormistr Josef Pančík) a četnými sólisty pro vydavatelství ArcoDiva. Ovšem zájem o co nejstylovější interpretaci barokní hudby, ale i hudby klasicismu, u mne trvá, zejména proto, že již před několika desítkami let jsem byl uchvácen specializovanými pohledy souborů, které považuji za vrchol v této oblasti. Musica Antiqua Köln s Reinhardem Goeblem, Orchestre Révolutionnaire et Romantique pod vedením Johna Eliota Gardinera a London Classical Players s Rogerem Norringtonem jsou pro mne nepřekonatelní.

**4. V dnešní době je čím dál rozšířenější záležitostí uvádět soudobou (i operní) tvorbu skladatelů, která se velmi odlišuje od klasických operních děl (Puccini, Verdi). Proč, když se uvádí díla soudobá, se ve stejné míře neuvádí díla starých mistrů?**

Důvody budou obdobné, jaké jsem uvedl v odpovědi na druhou otázku. I v koncertním provozu se interpretace barokní tvorby ubírá více směrem ke specializovaným tělesům, v provozu operním je situace ještě složitější vzhledem ke správnému pochopení a uplatnění afektové teorie v režii i v pěvecko hereckém vytváření jednotlivých postav a z toho plynoucí časové náročnosti zkouškového procesu. K tomuto tématu se ještě dostaneme u sedmé a osmé otázky.

**5. Když budete přeci jen uvažovat o uvedení nějaké starší opery, jaká konkrétní opera či skladatel by to byli?**

Uvažoval jsem dříve – ještě před změnou právní podoby divadla - o Myslivečkově Hyperměstře. Svým komornějším sólistickým obsazením i obsazením orchestru byla by pro náš soubor vhodná. Co však s touto úvahou nyní, toť otázka – viz dále.

**6. Sledujete operní trendy ze zahraničí? Je něco, co Vám rezonovalo za poslední dobu?**

Spíše co rozhodně nerezonuje – to je jakási éra „režisérismu“, kdy skladatel se svojí partiturou, kompoziční prací, formou, syžetem atd. bývá odsunut kamsi do pozadí. Ale pozor – nemyslím tím, že by opera měla být otrocky muzeální záležitostí s absolutní skladatelskou nadvládou a nedotknutelností (i když muzeum a úcta k minulosti je dle mého soudu základním předpokladem vývoje a pochopení současnosti i budoucnosti ve smyslu zachování a předávání hodnot). Jen mi vadí snahy o osobité uchopení a experimentování za každou cenu, kdy je hudební (i libretní textový) sloh operního díla postaven režijním viděním na hlavu.

**7. Ve významných světových operních domech (Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris) je zvykem uvádět v sezoně alespoň jednu operu starých mistrů, jako je například G. F. Händel, proč tomu tak není u vás v divadle?**

I letmé nahlédnutí do aktuálního repertoáru sezóny 2019/2020 v předních evropských a našich operních domech (Wiener Staatsoper, Volksoper Wien, Bayerische Staatsoper München, Semperoper Dresden, Komische Oper Berlin, Deutsche Oper

Berlin, Oper Frankfurt, Opéra national de Paris, Opera Narodowa Warszawa, Národní divadlo Praha, Janáčkova opera Brno, Slovenské národné divadlo/ vede k polemice s Vaším tvrzením. Barokní opera je zastoupena minimálně, naopak – což je potěšující - je poměrně silně zastoupena opera 20. století včetně autorů soudobých, a to i mladé generace – Vídeň, Berlín, Varšava, Frankfurt, Paříž. Bratislavský repertoár je postaven na diváckých titulech, ale nechybí E. Suchoň (Krútňava), dramaturgie brněnská zajímavě osciluje mezi repertoárovými hity a L. Janáčkem, E. Zámečnickem (generacemi dětí i rodičů prověřený skvělý Ferda Mravanec), B. Martinů a R. Straussem, pražské Národní divadlo se na svých scénách věnuje klasikům 20. století (Janáček, Martinů, Prokofjev, Britten), nevyhýbá se ale ani méně hraným skladatelům (Weinberger, Szymanowski), ani současnosti (M. O. Štědroň, P. Wajsar, I. Acher, M. Nyman, S. Stucky). Ale barokní opera je ve velké menšině; ve Frankfurtu Radamisto G. F. Händela, v Drážďanech Alcina téhož skladatele a Händel do třetice – Semele v berlínské Komické opeře. Tyto tři inscenace mají jedno společné: jsou sice provozovány vlastními orchestry uvedených divadel, nicméně jejich hudebního nastudování se ujímají dirigenti, prošlí (více či méně) zkušenostmi a studiem barokní interpretace.

#### **8. Myslíte, že je to obava z toho, že by tato díla měly uvádět pouze specializované ansámblы jako je Collegium 1704 a jiné?**

Rozhodně to není obava a ani nutnost. I na soudobé nástroje lze jistě interpretovat barokní hudbu při poučených zásadách její realizace (tj. práce s urtextem, stylové používání pravidel zdobení, vibrata, frázování, dynamiky, způsobu smykování, artikulace atd.), V koncertních programech se barokní hudbě nevyhýbáme, pracujeme výše uvedeným způsobem (to už je ostatně dnes předpoklad i při uvádění oper klasicismu). Koncertní produkce je časově ovšem mnohem méně náročnější než nastudování barokní opery. Nepochybně by to byla podnětná práce pro všechny složky souboru. Ovšem jsme opět u specifické situace Severočeského divadla a jeho formy s.r.o. Za těchto okolností jakékoli vnějškové srovnání s jinými našimi scénami značně pokulhává. Proč, to jsem již dosti nastínil, ještě však doplním více. Jakákoliv dramaturgická strategie či dlouhodobé plány jsou pro nás momentálně luxusem a toužebným profesním přáním. Četnost zahraničních nabídek vypadá na první pohled lákavě i zajímavě, je třeba si však uvědomit, že vytvářejí divadlu obrovské provozní časové kleště. Jsou však stále ještě ekonomicky, tudíž životně nesmírně důležité a

divadlo je tak nuceno pracovat v přeneseném slova smyslu „ze dne na den“, tedy ze sezóny na sezónu. A nadstandardní zkouškový čas, který by byl pro odpovědné nastudování barokní opery potřebný, v těchto momentálních podmínkách k dispozici příliš není.

**9. Myslíte, že by se tento druh produkce nezaplatil? Proč se tedy více nenavazuje koprodukční spolupráce s operními domy v zahraničí?**

Byl by to samozřejmě finanční problém, ostatní viz odpověď na další otázku.

**10. Proč vaše divadlo neposkytne pouze prostor pro koprodukční představení opery starších mistrů (opera by byla někde nastudována, a pak by pouze přijela hostovat do vašeho divadla na pár představení)?**

Není to až tak zcela pravdivé tvrzení. Velké koprodukce jsou vzhledem ke specifické situaci ústeckého divadla coby české s.r.o. zejména v otázkách finančních problematické, nicméně drobnějším spolupracím se nevyhýbáme, dokonce ani na poli barokní hudby. 3. dubna 2016 měla premiéru inscenace opery Henryho Purcella Didoa a Aeneas ve spolupráci s teplickou konzervatoří a následně i se správou zámku Duchcov. A ve finančně příznivějších dobách počátkem tohoto tisíciletí se v repertoáru operního souboru objevil (také ovšem jako zakázka pro zahraniční provádění) Händelův Xerxes. Faktem ovšem zůstává, že koprodukční představení typu, který uvádíte, je přece jen nyní, v odlišných podmínkách ústeckého divadla, složitě realizovatelné. Největší překážkou je fakt, že takové koprodukce se smluvně zakotvují s víceletým předstihem, a pokud není jasno, v jaké ekonomické situaci bude divadlo za rok, podepsat takovou smlouvu by bylo zjevnou nezodpovědností i rizikem.