
Od Starzera k Beethovenovi

Po stopách konceptu výmluvné hudby
pro divadelní tanec z pohledu choreologa
(Případová studie)¹



Helena Kazárová

From Starzer to Beethoven: Tracing the concept of the 'eloquent music'

Abstract:

This case study deals with stage music for ballet-pantomime, a new genre of music theatre, which developed mainly in the second half of the 18th Century with Vienna as a centre of various approaches to it. The works of Joseph Starzer (*La guirlande enchantée*, 1757) Gasparo Angiolini (*La Partenza d'Enea, ò sia Didona abbandonata*, 1766) Wolfgang Amadeus Mozart (*Pantalon und Columbine* KV 446, 1783) and Ludwig van Beethoven (*Gli uomini di Prometeo ossia La forza della musica e della danza*, op. 43, 1801) are analysed with respect to the concept of the so called 'eloquent music', new kind of program music reflecting very precisely danced and mimed action. The chosen works include written instructions of the composers above the bars of their music as cues for what should happen on stage, the author of this article

uses also experience from the re-enactement these works, actively working with all available sources.

Keywords: ballet-pantomime, 18th century scenic music, ballet, Gasparo Angiolini, Joseph Starzer, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart

Téma hudby k narativnímu tanci v 18. století tvoří velmi zajímavou etapu tzv. programní hudby, která se pak naplno uplatnila v následujícím století v koncertních sálech a v operní tvorbě doby romantismu; paradoxně toto se vývoje baletní hudby dále netýkalo – balet se po hudební stránce postupně propadal do umělecké bezvýznamnosti, a čím hlouběji do 19. století, tím více.² V muzikologii to není příliš frekventované téma, a proto prací, o které bych se mohla ve své případové studii opřít mimo svou vlastní empirii, je poskrovnu.³

Chtěla bych v této studii poukázat na některé zajímavé vývojové momenty hudby pro divadelní taneční představení ve druhé polovině 18. století a budu při tom vycházet zejména z vlastních praktických zkušeností při novodobém nastudování baletní hudby Josepha Starzera (1726–1787), Gaspara Angioliniho (1731–1803), Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791) a Ludwiga van Beethovena (1770–1827). U všech jmenovaných skladatelů můžeme vystopovat snahu o vytvoření tzv. *výmluvné hudby*⁴ neboli jevištní hudby, která navozuje konkrétní tanečně hereckou akci takovým způsobem, že zesiluje její scénický účinek. Nejde jen o občasné použití rétorických figur, což lze sledovat již v období manýrismu. Divákovi hudba pomáhá svými vyjadřovacími prostředky předváděné prožít a pochopit: „promlouvání“ skrze taneční gesta a pohyby se zcela propojí v jeden velice účinný proud akustických a vizuálních dojmů. Jde o hledání ideální hudby k dějovému baletu (*ballet-pantomime*, *ballet d'action*), který byl v klasicismu druhé poloviny 18. století nesmírně populární.⁵ Pokusím se k následujícím čtyřem rozebíraným příkladům uvést též dobový tanečněhistorický kontext, který není všeobecně známý, zejména s ohledem na snahy propojit hudební složku s vyprávěním děje pomocí dramatického tance.

Ohlédneme-li se zpět za taneční hudbou 17. století, lze konstatovat, že se skladatelé snažili i v ní uplatňovat barokní afektovou teorii.⁶ Tanec se stal poměrně nezbytnou součástí

1 Tento článek vznikl rozšířením referátu předneseného autorkou na mezinárodní konferenci *Relations between Music and Dance* pořádané European Association of Dance Historians 3.–5. listopadu 2017 v Drážďanech a na základě výzkumu a divadelních realizací podpořených z programu Projektové soutěže AMU.

2 Po svém vrcholu v období klasicismu dospěla hudba k romantickým a postromantickým baletům 19. století k hlubokému úpadku (vyjma partitury Ch. A. Adama a L. Delibese), ze kterého ji pozdvihly až partitury Petra Iljiče Čajkovského.

3 Věnuje se mu systematicky zejména profesor Bruce Alan Brown z University v Los Angeles, a to v souvislosti s jeho zájmem o Ch. W. Glucka a jeho současníky. Z našich badatelů se zabýval hudbou k baletům z tohoto období nejvíce prof. PhDr. Rudolf Pečman, DrSc. (zejména dílem Leopolda Koželuha) a též doc. PhDr. Tomislav Volek.

4 Jde o dobový termín 18. stol. (*eloquent music*, *la music parlante*).

5 viz např. Marian Hannah Winter. *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman Publishing, 1974. Nejnověji se u nás fenoménem *ballet d'action* zabývala Petra Dotlačilová (*Vývoj baletu-pantomimy v osvícenecké Evropě*, AMU 2013 a též v disertační práci *Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století*, AMU 2016).

6 K tomu blíže: Helena Kazárová. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 42–45 (2. revidované vydání je v tisku). O barokní afektové teorii nejnověji v češtině viz např. Sylvia Georgieva. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013.

rodícího se hudebního divadla, a to všech jeho žánrů, ať už šlo o italskou operu, francouzskou *tragédie lyrique*, dále *opéra-ballet* a *comédie-ballet*. Od počátku 18. století se začaly objevovat pokusy nalézt způsob, jak divadelním tancem vyjádřit více než jen základní afekt, náladu, charakter taneční skladby vizualizované pohybem.⁷ Díky inspiraci všestranných protagonistů *comédie dell'arte* (kterých po rozpuštění *Comédie italienne* roku 1697 Ludvíkem XIV. v evropských zemích výrazně přibylo) se začaly postupně objevovat ambice zobrazit na základě propojení hudby a pohybu určitou situaci, následně z nich složit větší celek, vyprávět tancem určitý literární obsah – příběh bez pomoci slov.

První na této cestě, která vedla k vytvoření samostatného druhu hudebního divadla, baletu v novodobém slova smyslu, byli v první třetině 18. století někteří taneční umělci v západní Evropě. Zpočátku šlo jen o ojedinělé pokusy, přičemž hudba k jejich tvorbě se nedochovala,⁸ tudíž ji nemůžeme analyzovat ani použít pro srovnání s dalším vývojem jevištní taneční hudby, který bude předmětem této studie. Ve třicátých letech 18. století psali hudbu pro taneční scény v operních dílech dva významní skladatelé Georg Friedrich Händel a Jean-Philippe Rameau. V jejich skladbách lze spatřovat kromě naplnění kýženého charakteru a afektu jednotlivých tanečních výstupů již i konkrétní snahy o vyjádření „následných změn“, které přispívají k vykreslení jevištní akce, přičemž tak činí obměňováním a vývojem několika ústředních motivů.⁹

I. Joseph Starzer a jeho Čarodějná girlanda (1757)

Po polovině 18. století se střediskem novátorského přístupu k jevištní hudbě stala Vídeň. Ve vztahu k tanci představuje cestu k *výmluvné hudbě* zejména vídeňský rodák Joseph Starzer, který patří k těm skladatelům, jejichž hudbu pomalu znovu objevujeme a oceňujeme. V roce 1754 se stal jedním z prvních členů Dvorního divadla (Burgtheater) jako houslista a skladatel. Pět let poté již byl uznávaným koncertním mistrem a měl titul

⁷ Podrobněji o tom viz např. Helena Kazárová. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha 2008, s. 110–116.

⁸ Françoise Prévostová (c. 1680–1741) a Claude Ballon (c. 1671–1744), profesionální tanečnice z pařížské Opery, se pokusili v roce 1714 předvést čtvrté jednání Corneillovy hry *Horáciové* bez jakékoliv účasti mluveného či zpívaného slova na nedochovanou hudbu Jean-Josepha Moureta (1682–1738). Angličan John Weaver (1673–1760) vytvořil v roce 1717 v Londýně první *ballet-pantomime* *The Loves of Mars and Venus* na hudbu Henryho Symondse (?–1740, složil předehru) a Charlese Fairbanka (?–1729, autor hudby k tanečním akcím), která se opět nedochovala. V roce 1734 předvedla v Londýně v divadle Covent Garden svou koncepci „baletu-pantomimy“ francouzská tanečnice Marie Salléová (1705–1756), její *Pygmalion* na opět nedochovanou a navíc anonymní hudbu vzbudil velký zájem i mimo Anglii. Již čtyři a půl měsíce po londýnské premiéře ho uvedl François Riccoboni (1707–1772) v Paříži s Catherinou Rolandovou, začkou Salléové, v hlavní roli. Riccoboni si nechal napsat hudbu od Jeana-Josepha Moureta, nedochovala se.

⁹ Sarah McLeave. „Sallé, Händel, Rameau and the Development of Narrative Dance Music“. In: Michael Malkiewitz – Jörg Rothkamm (eds.). *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalem Symposium an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig 23.–25. März 2006*. Berlin: Documenta choreologica, 2007, s. 105–121.

dvorního skladatele baletů.¹⁰ V roce 1758, po jeho odchodu do služeb ruského carského dvora, získal tuto funkci Christoph Willibald Gluck (1714–1787). Starzer se roku 1771 podílel na založení vídeňské Tonkünstler-Sozietät a po smrti Leopolda Gassmanna se ujal jejího vedení. Byť je Gluckova tvorba pro jevištní tanec obecně známější, zejména jeho první *ballet d'action* *Don Juan* (1761),¹¹ vybrala jsem si jako první příklad Starzerovo dílo *Čarodějná girlanda* (*La guirlande enchantée*) z roku 1757, jelikož jsem měla možnost ho oživit na jevišti a zažít proces propojování jeho hudby s libretem, lépe řečeno jen se synopsí děje, která se dochovala.

Starzer vytvořil *Čarodějnou girlandu* s dalším Vídeňanem Franzem Antonem Hilverdingem (1710–1768),¹² který je autorem jak libreta, tak choreografie. Hilverding tvořil společně se Starzerem až do své předčasné smrti v roce 1768. Po příchodu do Vídně na Starzerovu hudbu tvořil také Jean-Georges Noverre (1727–1810), generačně s ním spřízněný tvůrce dějových baletů, obecně považovaný za reformátora.¹³

Starzerova hudba k *Čarodějné girlandě*¹⁴ obsahuje *Sinfonii* (82 taktů 3/4) a 22 hudebních čísel.¹⁵ Ta mají až na jedno rondo binární formu a nesou pouze italské určení tempa, preferován je dvoučtvrteční takt. S názvy konkrétních tanců se tu nesetkáme, svým charakterem ovšem představují zcela jiný svět oproti tanečním suitám Händela a Rameaua. Když jsem začala s touto hudbou pracovat díky zkušební nahrávce, kterou mi pořídil Marek Štryncel se smyčcovým kvartetem, a pokoušela si vizualizovat podle dochované synopsis,¹⁶ co se mohlo na jevišti při jednotlivých hudebních číslech dít, byla jsem překvapená, jak na mne začala hudba „mluvit“. Starzer kupříkladu v úvodní *Sinfonii* hudebními prostředky

¹⁰ Bruce Alan Brown. *Gluck and the French Theater in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 164.

¹¹ Profesor Brown detailně rozebírá toto Gluckovo dílo ve své knize (viz pozn. 10) na stranách 315–326.

¹² Celým jménem Franz Anton Christoph Hilverding van Wewen. Studoval také v Paříži u Michela Blondyho, kde se setkal s Rameauovými díly. Od roku 1734 působil ve Vídni jako dvorní tanečník, 1749 se stal dvorním tanečním mistrem (učil tančit děti Marie Terezie) a dvorním baletním mistrem. Jeho choreografická činnost je systematicky doložena od roku 1752. V roce 1758 odešel spolu s Josephem Starzerem k carskému dvoru v Petrohradě, kde působil deset let. Je průkopníkem žánru *ballet-pantomime*.

¹³ Jean-Georges Noverre je autorem také několika literárních děl, z nichž nejznámější jsou jeho *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Lyon, 1760), které byly přeloženy též do češtiny (Praha: Družstvo Dílo, 1945 a Praha: SPN, 1984), nejnověji pořídila revizi překladu Petra Dotlačilová ve své disertační práci *Díla G. Angioliniho a J.-G. Noverre v kontextu estetiky a baletu 18. století*, AMU 2016. Noverre se v nich věnuje také hudbě.

¹⁴ Premiéra se odehrála 11. 12. 1757 ve Dvorním divadle ve Vídni a poté se titul dával například v Mannheimu (1769) či v Petrohradu (1764).

¹⁵ Notový materiál se dochoval v Hudební sbírce zámeckého archivu v Českém Krumlově (Státní oblastní archiv v Třeboni, odd. Český Krumlov – dále jen ČK-SOA Třeboň, sign. No. 51, K I) v podobě opisů partů pro 2 violini, 2 oboe, 2 viole, flauto, salterio, corno inglese, chalumeaux e basso (fagoto, violoncello). Kromě Českého Krumlova též v podobě prvního hlasu ve sbírce Derra de Moroda v Salcburku a jednotlivé party též v Biblioteca Nazionale v Turíně.

¹⁶ Francouzsky psaný obsah baletu vyšel v *Journal encyclopédique*, 15. janvier, 1758, s. 117–123. Děkuji prof. B. A. Brownovi za zprostředkování textu této synopsisy.

indikuje, kdy se má začít zvedat opona,¹⁷ první číslo skvěle vykresluje nejisté bloudění dvou pastýřek v temném lese,¹⁸ druhé náhlé prosvětlení, ve kterém pastýřky zahlédnou chýši, ve druhém díle hudba pomocí rytmických figur evokuje i jejich tukaní na dveře této chýše. [obr. 1 a 2]¹⁹

I. Andante

Violin I

Violoncello

6

12

17

Obr. 1: Starzer: La guirlande enchantée I. Andante vn, vcl

¹⁷ V 79. taktu, tedy 4 takty před závěrem, je osminkový sestup (katabáze) a pak již setrvání na tónice za použití pomk (2× čtvrtka a pomlka), poslední takt se skládá z půlové noty a pomlky, vše značeno (p).

¹⁸ Celé No. 1 je v c-moll, v 6/8 taktu a dynamicky v *piano* a ligatury navozují dojem tajemna, váhání.

¹⁹ Za zpracování hudebních příkladů děkuji MgA. Marku Štrynclovi, který byl i dirigentem všech zde uvedených scénických nastudování.

2. Andante non molto

Violin I

Violoncello

f *dol.* *f* *dol.*

f *dol.* *f* *dol.*

8

Sempre cresc. *dol.* *f*

Sempre crescendo *f*

14

dol. *f* *dol.*

dol. *f* *dol.*

Obr. 2: Starzer: La guirlande enchantée 2. Andante non molto

Starzer dodává dramatismus své scénické hudbě také častým střídáním dynamiky *forte* a *piano*. Velice je zajímavé No. 3 označené jako *Largo* a nadepsané slovem *Recita*, což je pravděpodobně zkratka pro *Recitativo*. Zvukově má skutečně deklamační charakter a americký muzikolog B. A. Brown k jednotlivým notám přiřadil slabiky z francouzského textu, který je uveden v synopsi z *Journal encyclopédique* a který byl také zobrazen na scéně na kulise, jako by byl vytesán do skály u chýše.²⁰ Profesor Brown se domnívá, že text, který byl hudbou deklamačně „simulován“, byl na jevišti spíše než zpíván pouze mimován.²¹ [obr. 3] Při nastudování tohoto kusu v roce 2007 jsem ale byla instrumentalisty upozorněna na další možnost, která se nakonec ukázala být nosným východiskem: po jednotlivých frázích, coby „promluveném“ řádku verše, uplatňuje Starzer pomlku a ztišení do *piana* basových nástrojů, které drží prodloužený tón (koruna). To připomíná praxi pozdějších

²⁰ Bruce Alan Brown. *Gluck and the French Theater in Vienna*, s. 167. Scénické výjevy z díla se dochovaly v podobě akvarelů, bohužel byly po 2. světové válce rozprodány do soukromých sbírek. Zjištění vychází z ektachromových snímků, které byly pořízeny Walterem Toscaninim před aukcí, nacházejí se ve sbírce Derra de Moroda v Salcburku.

²¹ *Tamtéž.*

3. Largo Recita:

Joseph Starzer

The musical score is written for Voice and Violoncello. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo is Largo. The score is divided into three systems.

System 1: The Voice part begins with a vocalise (*vns.*) and a recitative section (*obs. ...*). The lyrics are "[La for - ce de ces noeuds *p* le pou - voir de ces fleur, *p*...". The Violoncello part starts with a *b.c.* (basso continuo) section, followed by a *bn.* (basso continuo) section with a *(p)* dynamic marking.

System 2: The Voice part continues with a vocalise (*vns.*) and a recitative section (*obs.*). The lyrics are "Ac - com - plis - sent voeux, sa - tis -". The Violoncello part continues with a *bn.* section with a *f* dynamic marking, followed by a *bn.* section with a *(p)* dynamic marking, and ends with a *b.c.* section with a *f* dynamic marking.

System 3: The Voice part begins with a trill (*tr*) and a recitative section (*obs.*). The lyrics are "font tous les coeurs.]. The Violoncello part continues with a *bn.* section with a *(p)* dynamic marking.

Obr. 3: Starzer: La guirlande enchantée 3. Largo Recitativo

skladatelů melodramu – do tohoto okamžiku promlouval herec svůj text. Zkusili jsme tedy toto řešení a představitel role Mága recitoval verše do těchto ztišení spolu s odpovídajícími gesty.²² Možná šlo o jednorázový experiment Starzera a Hilverdinga, tato doba ale novotám výrazně přála.

²² Novodobá světová premiéra Starzerovy *Čarodějné girlandy* se uskutečnila 1. 6. 2007 v Barokním divadle SHZ Český Krumlov u příležitosti mezinárodní konference *Svět barokního divadla*. Režie a choreografie: Helena Kazárová. Hudební nastudování: Marek Štryncel. Tanečníci souboru Hartig Ensemble a hosté. Orchestr Musica Florea.



Lucie Holánková a Barbora Zachová v *La guirlande enchantée*. Choreografie Helena Kazárová, Barokní divadlo zámku Český Krumlov 2007. Foto: Ladislav Pouzar.

II. Gasparo Angiolini a jeho Opuštěná Didó (1766)

Ve Starzerových baletech tančil v 50. letech 18. století také Gasparo Angiolini (1731–1803), rodilý Florentan, který měl rovněž talent a schopnosti pro hudební kompozici. Po odchodu F. A. Hilverdinga a J. Starzera do Petrohradu se stal baletním mistrem vídeňských divadel a začal spolupracovat s Ch. W. Gluckem na novém pohledu na tančené a zpívané drama. Vedle staršího a zkušenějšího Glucka neměl potřebu se ve Vídni projevovat jako hudební skladatel, to se ale změnilo s jeho angažováním k carskému dvoru v roce 1766.

Jakmile v Petrohradě skladatelsky „prorazil“ svým dílem *La Partenza d'Enea, o sia Didona abbandonata*,²³ požadovalo po něm vedení carských divadel, aby následně skládal

²³ Premiéra 26. 9. (7. 10.) 1766 v petrohradském Carském divadle, dílo bylo žánrově označeno jako *ballo tragico pantomimo*. Gasparo Angiolini byl autorem libreta, hudby i choreografického nastudování, sám tančil i ústřední roli Aenea.

hudbu ke všem tamním baletům, což ho značně vyčerpávalo. Ze skladatelské tvorby se ovšem dochovaly jen některé opusy a je v tomto ohledu stále nedocenen. *Didone abbandonata* (Opuštěná Didó) zaznamenala všeobecně velký úspěch, a to nejen v Rusku. Inscenoval ji v roce 1773 také v Miláně a v Benátkách, a aby pojistil své hudební autorství, vydal noty tiskem.²⁴ Je to particell, do kterého Angiolini vepsal do partu prvních houslí, co se při toku hudby mělo na jevišti dít. Jde o unikátní možnost sledovat, jak se jeho koncept *la danza parlante* (výmluvného tance) promítá do konceptu *la musica parlante* (výmluvné hudby). Sám se o hudbě ke svému baletu vyjádřil takto:

„Při skládání hudby dbám především o to, abych jednotlivé postavy stvořil s lehkostí, ale dostatečně různorodě, a vše se propojí v daném tématu. Použil jsem jen jednu cizí melodii [aria], a to po zralé úvaze, že velký potlesk publika, jemuž se těšila, je pro tvůrce delikátním závazkem. V určitých situacích musí umělec potlačit svou ješitnost, aby uspokojil ctěné publikum. Použil jsem tedy původní melodii, jen jsem ji přizpůsobil *výmluvnému tanci*. Novinka, která, jak pevně věřím, ještě dál zvýší divácké potěšení, tedy spočívá v onom přizpůsobení.“²⁵

Angiolini pravděpodobně spoléhal na asociativní efekt, jaký bude mít na diváka melodie (*aria*), zpívaná v nějaké dobové opeře,²⁶ když ji propojí s tanečně pantomimickou akcí ve svém baletu. Angiolini zašel v jím komponované hudbě v užití principu „výmluvnosti“ ještě dále než Starzer. Jeho hudební motivy, napojené na dramatickou akci, v sobě nesou velmi silnou nápodobu vzrušené lidské dikce, ve střídání hudebních motivů jako bychom slyšeli dialog aktérů. Velmi silně jsem si to uvědomila při scénické realizaci tohoto baletu.²⁷ Bylo snadné si do Angioliniho hudby představit nějaký text – kupříkladu prošení, odmítání,

²⁴ Gaspare Angiolini. *La Partenza di Enea, ossia Didone abbandonata. Ballo tragico pantomimico eseguito in Venezia nel nobilissimo teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1773*. Venezia: Marescalchi & Canobbio, [1773?]. Dochováno v Biblioteca Estense Universitaria, MUS.F.1310. Obsahuje Sinfonii a 19 čísel. Party: violino primo, secondo, viola, basso e fagotto, oboe primo, secondo, corno e tromba secondo corno e tromba prima (in G), timpani.

²⁵ „Nel comporre la musica la mia maggior cura è stata d'indurvi la leggerezza e varietà propria dei differenti caratteri e consonante alla totalità dell'argomento. Un'aria sola non mia vi ho determinatamente introdotto nella considerazione che essendo questa sommamente applaudita dal pubblico, è un delicato dovere di un artista di rinunciare in certe situazioni all'amor proprio, per secondare la soddisfazione del sempre rispettabile pubblico. Quindi ho lasciato l'aria tal quale applicandola però alla danza parlante. La novità adunque, con cui mi sono persuaso d'accrescere il piacere dei spettatori, tutta consiste nell'applicazione.“ Poznámka k baletu *Solimano II.*, publikována v libretu k opeře *Le pazzie di Orlando*, Venezia 1773. Za tento citát děkuji MgA. Petře Dotlačilové, Ph.D. a za pomoc s překladem též prof. PhDr. Marie Kronbergerové, Ph.D.

²⁶ Šlo o různá zhudebnění libreta Pietra Metastasia na téma *Didone abbandonata* (např. Baldassara Galuppiho). Básník napsal svému krajanovi Angiolinimu po uvedení jeho baletu v Petrohradě roku 1766 dokonce blahopřejný dopis.

²⁷ Novodobá světová premiéra historicky poučené inscenace *La Partenza d'Enea, o sia Didona abbandonata* Gaspara Angioliniho se uskutečnila 15. června 2015 v Barokním divadle zámku Český Krumlov. Choreografie a režie: Helena Kazárová. Hudební nastudování a dirigent: Marek Štrncl. Kostýmy: Roman Šolc. Tanečníci Hartig Ensemble – tance a balety tří století. Orchester Musica Florea.



Obr. 4: Angiolini: Didone abbandonata

naléhaní. To velmi pomáhalo tanečníkům pochopit strukturu jednotlivých akcí. Můžeme si uvést příklad, jak Angiolini uplatňuje v hudbě princip „přesvědčující“ rétoriky. Ve čtvrté scéně se královna Didó snaží Aenea svůdným tancem na rafinovanou vlnící se melodii, podobnou operní ariettě, dovést ke svatebnímu slibu u oltáře (No. 14 *Andante grazioso*). Aeneas váhavě Didó následuje k oltáři ve druhé části, která končí korunou na čtvrtové notě. Ve třetí části jako bychom slyšeli jeho odmítání, snahu se vymanit. Angiolini toho docílí rytmičtými figurami osminových a šestnáctinových not, jejich melodickými sestupy. Přemlouvání Didó pokračuje v *da capo* prvních dvou částí.²⁸ [obr. 4]

Angiolini nepoužívá – až na malé výjimky – binární formu jako Starzer, jeho hudební myšlení se soustřeďuje zejména na prožitek a afekty jednajících postav: je v tom velmi osobní, dalo by se říci. Uvedme si ještě jeden příklad, jak Angiolini dokáže v časovém úseku jediné minuty zobrazit běh Didó na mořské pobřeží, okamžik, kdy zahlédne odjíždějící Aeneovu loď, následné zděšení a mdlobu. Jde o číslo 18 *Allegro*, 39 dvoučtvtečních

²⁸ Tuto scénu je možné zhlédnout na youtube: <https://youtu.be/gBa646bFSd0>. DVD záznam je uložen v Knihovně HAMU.



Obr. 5: Angiolini: Didone abbandonata

taktů Angiolini rozděluje na pět úseků, každý z nich vyjadřuje jinou akci nebo duševní stav. První úsek je složen z 12 taktů, přičemž v prvních devíti taktech se třikrát opakuje téměř totožné třítaktí, symbolizující vzrušený běh (osm „běžících“ šestnáctinek) a jakoby lapání po dechu (v podobě osminek přerušovaných pomlkami), následují tři takty složené vždy ze čtvrtky a pomlky, poslední nota je prodloužena korunou – v ten okamžik si Didó plně uvědomuje, že ji Aeneas opustil. Následuje šestitaktová část plná šestnáctinkových běhů s ligaturami v anabázi a katabázi, která vyjadřuje zoufalství Didó. Její zoufalství a bolest se prohlubuje v dalších šesti taktech, ve kterých jako bychom slyšeli její naříkání. V následujících pěti taktech složených z osminek přerušovaných pomlkami a končících čtvrtkou se odráží její těkavý pohled plný bolesti, který nachází oporu v jejích družkách. V poslední části s pokynem *lento* se k nim rozbíhá a závěrečných šest taktů se čtvrtkami s pauzou, s posledním taktem zakončeným půlovou notou vyjadřuje, jak ji opouštějí sily a klesá v mdlobě.²⁹ [obr. 5]

²⁹ Tuto scénu je možné zhlédnout v choreografii Heleny Kazárové na youtube: <https://youtu.be/BMQVg46eNsU>



Bojová scéna z *Didone abbandonata*. Choreografie: Helena Kazárová, Barokní divadlo zámku Český Krumlov, 2015. Foto: Libor Sváček.

III. W. A. Mozart a jeho *Pantalon a Kolombína* (1783)

Jako další příklad bych použila skladbu Wolfganga Amadea Mozarta KV 446, nazvanou později podle počátečních vysvětlivek scénické akce *Pantalon und Columbine* (Pantalon a Kolombína). Dochoval se pouze houslový part,³⁰ ale naštěstí jsou pod ním Mozartovy instrukce, co se má v jednotlivých periodách, ba dokonce jen dvoutaktích, odehrát, podobně jako v případě Angioliniho *Opuštěné Didó*. Mozart ji zkomponoval ve Vídni pro Redutu o masopustu roku 1783 a sám tančil Harlekýna, jeho švagrová Kolombínu, švagr Pierota, Doktora představoval malíř Grassi a Pantalona taneční mistr Merk, který s nimi výstup také nastudoval.³¹

Mozartova hudba k pantomimě je vsutku „rétorická“, nepochybně byl poučen praxí, kterou znal od svých předchůdců v tomto žánru (Gluck, Angiolini, Starzer), vytvářel zvláštní

³⁰ Orchestraci provedl Franz Beyer v letech 1962/95, Edition Kunzelmann 1995.

³¹ Údaje pocházejí z Mozartova dopisu otci 12. 3. 1783, který je hojně citován v sekundární literatuře.

hudební motivy napodobující lidskou řeč (hádky) nebo jednání (honička, souboj), vlastní motivy mají i postavy (Doktor, Harlekýn). Jelikož Mozart svými pokyny akci zpočátku velmi konkretizuje,³² nebylo pro účinkující zprvu snadné přesně na jednotlivé takty hereckým projevem vše dodržet, komický kus je v tomto obtížnější než tragický.³³ První číslo, označené jako *allegro* v dvoučtvrtovém taktu, má binární formu, nad notami je instrukce *Pantalon und Colombine zanken sich* (Pantalon a Kolombína se hádají). Deset taktů s osminovým předtaktím s repeticí podle mého úsudku patřilo Pantalonovi, druhá osmitaktová část, vzestupná řada osminových not zakončených ligaturou, pak odmouvajíc a zajíkájíc se Kolombíně. Všechny noty jsou krátké (*staccato*), mírně akcentované. [obr. 6]

Mozart uplatňuje krátké, osminkové pomlky, jakoby pro nadechnutí mezi vzrušeným hovorem, a také dynamiku, zesilování v posledních taktech s *forte* na posledním taktu. Podobně jako u Angioliniho se tu setkáme s velmi krátkými hudebními plochami, určenými k různorodému scénickému ději, což činilo tyto kusy velmi akčními. Ovšem někdy si Mozart přál vystupňovat divadelní napětí tím, že účinkující na celou periodu neměli vyvíjet žádnou akci, byť hudba zněla.³⁴ [obr. 7]

1. *Pantalon und Colombine zanken sich.*

Obr. 6: Pantalon und Columbine KV 446 No1

³² Ovšem jen asi do poloviny tohoto zhruba půlhodinového kusu, pak jeho poznámky nejsou dochovány. Někdy Beyerův přepis navrhuje otázku, zda byl text vůči notám umístěn úplně přesně, ostatně i v případě původního houslového partu je možné, že kvůli místu došlo k určitým posunům.

³³ Dílo jsem nastudovala s Hartig Ensemble a orchestrem Musica Florea za řízení Marka Štrýncly v rámci večera pojmenovaného *Mozartiana*, premiéra se konala 29. 6. 2017 v divadle Florea Theatrum na Letní scéně HAMU. Ukázku je možné zhlédnout na youtube: https://youtu.be/4z7bQ_HbHpA. DVD záznam z představení je uložen v Knihovně HAMU.

³⁴ No. 4 *Poco adagio*. Osmitaktová fráze je nadepsána *Dottore und Colombine stehen unbeweglich. Bei der Repetition gehet Dottore auf dir Knie.* (Doktor a Kolombína stojí nepohnutě. Při repetici si Doktor kleká. – přeložila autorka). Mezi šestým a sedmým taktém je ještě poznámka *seufzt* (vzdychá). Druhý, rovněž osmitaktový díl je nadepsán *Beide unbeweglich.* (Oba nehybní). Viz Beyer, pozn. 30, s. 19.

*Dottore und Colombine stehen unbeweglich.
Bei der Repetition geht Dottore langsam auf die Knie.*

4. Poco adagio

Violin I *p e staccato*

seufzt

9

Beide unbeweglich.

Colombine wirft ihn um und will ab.

17 *f* *tr* *tr*

Obr. 7: Pantalon und Columbine KV 446 No4



Karel Ferjentsik (Dottore) a Lenka Kantorová (Kolombina) v Mozartově *Pantalon a Kolombina*.
Choreografie: Helena Kazárová, Florea Theatrum, 2017. Foto: Daniel Roznyó.

Mozartovo hudební myšlení však oproti Angiolinimu není vždy tak divadelně přímočaré, s motivy si pohrává, využívá binární formu a rondo. V případě adagioových motivů pro Kolombínu se objevuje i lyrika, kterou bychom podle obecné znalosti tohoto charakteru *commedie dell'arte* v jejím případě vůbec neočekávali. Přes torzovitost tohoto opusu, který Mozart vytvořil pro sebe a své příbuzné a přátele, je velice důležité jej poznat, neboť poodkrývá způsob Mozartova divadelního myšlení a funkci tzv. programní hudby v jeho době. A je třeba poznamenat, že ve srovnání s jeho druhým (byť opět fragmentárním) dílem pro divadelní tanec *Les petits riens* (KV Anh.10, 299b) se jedná o pramen unikátní: Hudba pro Noverrův balet, kterou Mozart komponoval v Paříži roku 1778, totiž vůbec *výmluvnou hudbu* až na drobné náznaky neobsahuje, je to jen suita binárních tanců, byt s blýskavými melodiemi.

IV. Ludwig van Beethoven a jeho Stvoření Prométheova

Mladý Ludwig van Beethoven (1770–1827) se ve Vídni seznámil se skvělým italským tanečníkem a choreografem Salvatorem Viganem (1769–1821) a jeho manželkou Marií. Z obdivu k jejich umění nejprve napsal klavírní variance *Menuett à la Viganò* (WoO 68) a v roce 1801 spolu s Viganem premiérovali balet *Die Geschöpfe des Prometheus* (Stvoření Prométheova), op. 43.³⁵

Beethovenův „heroicko-alegorický“ balet je po hudební stránce bezesporu jedním z nejgrandióznějších děl určených pro jevištní taneční zpracování.³⁶ Premiéra se konala 28. března 1801 v Burgtheateru ve Vídni v choreografii Itala Salvatora Viganu, který proslul svými choreodramaty.³⁷ Beethovenova původní partitura obsahuje předehru a 16 čísel. Téma předehry se objevuje v jeho první symfonii, jež byla provedena v roce 1800. Téma z finále baletu (No. 16) Beethoven později použil ve svých *Variacích pro klavír*, Op. 35 a zejména ve finále své III. symfonie *Eroica*.³⁸

Libreto díla se dosud nepodařilo objevit, a je tudíž považováno za ztracené. Dochoval se pouze obsah jednotlivých čísel z divadelní cedule z roku 1801. O ten se opírá životopisec S. Viganu Carlo Ritorni ve svém díle *Commentarii della vita e delle opere corredrammatiche di Salvatore Viganò* z roku 1838.

³⁵ Uvedeno též pod italským názvem *Gli uomini di Prometeo ossia La forza della musica e della danza*.

³⁶ Nejnověji se Beethovenovou hudbou k tomuto dílu zabývali: Paul A. Bertagnoli. *Prometheus in Music, representations of the Myth in the Romantic Era*. Burlington (VT): Aldershot, 2007, s. 27–93 a Mary Ann Smart. „Beethoven Dances: Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan“. In: Nicholas Mathew – Benjamin Walton (ed.). *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge, 2013, s. 210–235.

³⁷ K tomuto dílu se Viganò znovu vrátil v roce 1813 v milánské La Scale, přepracoval svůj původní scénář do šesti obrazů, přidal hudbu Haydna, Mozarta a své vlastní kompozice, z Beethovenovy hudby ovšem zachoval jen čtyři čísla.

³⁸ Podrobně o tom viz Constantin Floros. *Beethovens Eroica und Prometheus Musik*. Wilhelmshaven 1978.



Scéna z Beethovenova baletu *Stvoření Prométheova* v choreografii Heleny Kazárové. Zámecké divadlo Valtice, 2016. Foto: Daniel Roznyó.

Ovšem sám Beethoven zanechal ve svém zápisníku fragment,³⁹ který poukazuje na jeho přístup k „výmluvné hudbě“. Při inscenování baletu bylo velice zajímavé se jeho koncepcí řídit.⁴⁰ Jelikož se autograf Beethovenovy partitury nedochoval, máme k dispozici „náповědu“ pouze na začátku díla z jeho zápisníku, tedy ještě méně než v případě Mozartovy pantomimy. Nicméně podobně jako v předešlých případech je Beethovenova hudba schopna vyvolávat asociace scénických obrazů a poskytnout choreografovi klíč k jejímu propojení s dějem, byť je dochován jen fragmentárně. O správném řazení jednotlivých

³⁹ Karl Lothar Mikulicz (ed.). *Ein Notierbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin*, 1927. Nachdruck Wiesbaden, 1972. Berliner Skizzenbuch Landsberg 7, s. 73–186 (Citováno též v Floros 1978, s. 59, Bertagnolli 2007, s. 45, Smart 2013, s. 217; kompletní přepis pasáže z Beethovenova zápisníku).

⁴⁰ Dílo jsem inscenovala v roce 2016 (premiéra 2. 7. 2016 v Zámeckém divadle ve Valticích, další uvedení 12. 9. 2016 v divadle Florea Theatrum na Letní scéně HAMU v Praze). Hudební nastudování a dirigent Marek Štrýncl, hrál orchestr Musica Florea, tančil Hartig Ensemble a hosté. DVD nahrávka je uložena v Knihovně HAMU.

čísel se vedou mezi badateli spory, nicméně programní ráz této hudby nikdo z nich nezpochybňuje.⁴¹

Beethovenův přístup k hudbě určené k jevištní taneční akci se od předešlých skladatelů v mnohém liší svou komplexností, na druhé straně obsahuje stále ještě zkušenost jeho předchůdců s *výmluvnou hudbou*, která se hromadila a tříbila po celou druhou polovinu 18. století. Na rozdíl od diskutovaných děl Starzera, Angioliniho a Mozarta však v některých případech vytváří rozsáhlé hudební plochy, které odpovídají více alegorickému než dějovému poslání díla, nicméně se v nich koncept *výmluvné hudby* již zcela rozpouští. Zde musí choreograf sledovat více myšlenku než samotnou akci a rozvést ji choreografickými prostředky. Může to být ovlivněno žánrem díla, které v tomto případě platformu klasicistního *ballet-pantomime* již opouští, a to ve prospěch raně romantické vizualizace poetických obrazů.

Na těchto čtyřech příkladech tanečních děl z období rokoka a klasicismu jsem se pokusila doložit, jak skladatelé aktivně spoluvytvářeli silný dramatický dopad nového žánru hudebního divadla, tj. dějového baletu (tehdy nazývaném *ballet-pantomime*). Jednota divadelního hudebního a choreografického myšlení promítnutá do konceptu *výmluvné hudby* a *výmluvného tance* byla základem nebývalé popularity tančených představení doby klasicismu a preromantismu. Proniknutí do úzkých vazeb mezi oběma uměními představuje nosné téma i pro budoucí studie.

⁴¹ Paul A. Bertagnolli (viz pozn. 36) ovšem vedle toho razí ideu, že Beethoven do díla vkládal také dobové taneční typy jako *menuet* v případě No. 3 *Allegro vivace* (s. 55), a spekuluje, že to bylo kvůli zachování konvence vůči choreografovi i divákům. Z pohledu svých dlouholetých zkušeností s barokními tanečními formami a tvůrce vlastní choreografické koncepce musím toto zpochybnit. Podle mne není ve výrazu tohoto čísla nic, co by ho spojovalo s představou společenského či pro jeviště uzpůsobeného menuetu. Jde o hudbu, která má svůj vnitřní vývoj a která pravděpodobně ilustrovala, co se dělo v Prométheově nitru, než v závěrečné codě donutí svá stvoření (bytosti), aby ho následovala na Parnas. Tento úsek jsem vyřešila tím, že se mu zjevují v dálce múzy, které mu vnuknou myšlenku, jak své tvory povznést na úroveň lidí.

Prameny

Angiolini, Gaspare. *La Partenza di Enea, ossia Didone abbandonata. Ballo tragico pantomimico eseguito in Venezia nel nobilissimo teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1773*. [Tisk notových partů]. Venezia: Marescalchi & Canobbio, 1773?. (Biblioteca Estense Universitaria Modena), sign. MUS.F.1310.

Beyer, Franz-Mozart, Wolfgang Amadeus. *Pantolon und Columbine: Musik zu einer Pantomime: K.V. 446*. [Komentovaná edice notového materiálu]. Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1995.

La guirlande enchantée. [Manuskript hudebních partů]. Hudební sbírka zámeckého archivu v Českém Krumlově (Státní oblastní archiv v Třeboni, odd. Český Krumlov), sign. No. 51, K I.

Journal encyclopédique [Texte imprimé], par une société de gens de lettres, 15. janvier, 1758.

Literatura

Paul A. Bertagnolli. *Prometheus in Music, representations of the Myth in the Romantic Era*. Burlington (Vermont): Aldershot, 2007.

Brown, Bruce Alan. *Gluck and the French Theater in Vienna*. Oxford: Claredon Press, 1991.

Csobádi, Peter et al.: *Das Fragment im (Musik-) Theater : Zufall und/oder Notwendigkeit? : Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002*.

Dotlačilová, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenecké Evropě*. Praha: AMU, 2013.

Táž. *Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2016.

Floros, Constantin . *Beethovens Eroica und Prometheus Musik*. Wilhelmshaven 1978.

Kazárová, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005.

Táž. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: AMU, 2008.

McLeave, Sarah. „Sallé, Händel, Rameau and the Development of Narrative Dance Music“. In: Michael Malkiewitz – Jörg Rothkamm (eds.). *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalem Symposium an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig 23.–25. März 2006*. Berlin: Documenta choreologica, 2007, s. 105–121.

Mikulicz, Karl Lothar (ed.). *Ein Notierbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, 1927*. Nachdruck Wiesbaden, 1972. Berliner Skizzenbuch Landsberg 7, s. 73–186

Smart, Mary Ann . „Beethoven Dances: Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan“. In: Nicholas Mathew – Benjamin Walton (ed.). *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge, 2013, s. 210–235.

Winter, Marian Hannah . *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman Publishing, 1974.

Prof. Helena Kazárová, Ph.D. je taneční historičkou a publicistkou, zabývá se též taneční estetikou. Je autorkou dvou knih a velkého počtu odborných studií. Pravidelně se zúčastňuje mezinárodních konferencí, je členkou European Association of Dance Historians a Umělecké rady HAMU. Je odbornicí na pohybovou kulturu minulých století a rekonstrukci tanců podle grafického zápisu, zabývá se též choreografií v historických stylech. Kontakt: helena.kazarova@hamu.cz.