

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Taneční umění

Studijní obor: Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

**OBNOVOVÁNÍ TRADIČNÍCH BALETŮ – VÝCHODISKA,
MOŽNOSTI, POSTUPY**

MgA. Zuzana Rafajová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Datum obhajoby: 12. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Programme of Study: Dance Art

Field of Study: Dance Theory

DISSERTATION

**RECONSTRUCTIONS OF TRADITIONAL BALLETS –
SOLUTIONS, POSSIBILITIES, METHODS**

MgA. Zuzana Rafajová

Supervisor of the thesis: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Opponent of the thesis: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Date of defense: 12. 6. 2019

Assignable academic degree: Ph.D.

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Rekonstrukce baletů 19. století – východiska, možnosti, postupy

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 jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT

Má disertační práce se věnuje tématice historicky poučeného obnovování tradičních baletních titulů poslední třetiny 19. století. Představuje prameny a východiska týkající se problematiky, nastiňuje principy a možnosti práce s nimi. Značná část práce se zabývá způsoby zápisu taneční choreografie – slovními i notačními. Srovnává dva slovní popisy *Ballabile delle larve* z opery *Robert d'ábel* Giacomo Meyerbeera, poté se zaměřuje na systém Stěpanovovy pohybové notace, jenž v samostatné kapitole vysvětluje. Dále věnuje pozornost tzv. Sergejevově sbírce notačních materiálů – představuje ji a blíže analyzuje její možnosti. V závěru se věnuje rovněž aktuální situaci na poli uvádění baletních titulů v historicky poučené interpretaci a zaměřuje se na díla autorů Sergeje Vichareva, Alexeje Ratmanského a Douga Fullingtona.

ABSTRACT

This dissertation deals with the phenomenon of historical reconstructions of ballets of 1870's – 1900's. Various sources are introduced as well as principles, possibilities and methods of the application of said sources in process of reconstructing ballets. Significant part of the dissertation deals with various ways of how to record dance – by words as well as by specific notations. Two different verbal descriptions of *Ballabile delle larve* from the opera *Robert le diable* by Giacomo Meyerbeer are compared. Then Stepanov Dance Notation is introduced and its principles explained. Part of the dissertation presents the Sergeyev Collection of dance notations and music scores. At the end contemporary ballet reconstructions and the choreographers (Sergei Vikharev, Alexei Ratmansky, Doug Fullington) are quoted.

PODĚKOVÁNÍ

Předně děkuji vedoucí mé disertační práce prof. Mgr. Heleně Kazárové, Ph.D. za všechny podané pomocné ruce.

Děkuji rovněž prof. Boženě Brodské za konzultace a překlady z němčiny, bez nichž bych byla ztracená, a současně se omlouvám, že výsledek se nakonec nezabývá českou stopou tolik, jak by se jí jistě líbilo.

Děkuji Studentské grantové soutěži AMU za to, že je a Centru pro doktorská studia AMU za intenzivní podporu mých zahraničních cest.

Děkuji rovněž zaměstnancům Houghton Library Harvardovy univerzity, kteří mě sice nenechali skoro žádný z dokumentů vzít do ruky, ale dovolili mi vyfotit si všechno, co bych mohla potřebovat.

Oněginovi. Ačkoli s tím vůbec nesouvisí.

Siegfriedovi. Protože chci.

Wolfgangovi. Protože můžu.

OBSAH

ÚVOD.....	12
Používaná terminologie a názvosloví	15
I. TANEČNÍ ODKAZ 19. STOLETÍ – TRADIČNÍ REPERTOÁR A JEHO STRUČNÝ VÝVOJ	17
I. 1. Tituly tradičního repertoáru a jejich forma	18
I. 2. Kanonizace tradičního repertoáru	20
I. 3. Estetická norma tradičních titulů, její vývoj a proměny.....	22
II. TYPY PRAMENŮ A JEJICH VYUŽITÍ PRO REKONSTRUKCI	25
II. 1. Taneční notace a zápisy.....	26
II. 2. Hudební partitury	27
II. 3. Libreta a synopse děje.....	28
II. 4. Taneční manuály a záznamy dobových tanečních tréninků.....	29
II. 5. Memoárová literatura, korespondence, kritiky	30
II. 6. Obrazové a filmové záznamy	32
III. CHOREOGRAFICKÝ ZÁPIS POMOCÍ SLOVA A ILUSTRACE	34
Charakteristika slovního tanečního zápisu.....	35
III. 1. Režijní a choreografické knihy Henriho Justamanta	36
III. 2. Auguste Bournonville a jeho přístup k zapisování choreografie	46
III. 3. <i>Ballabile delle larve</i> – tanec mrtvých jeptišek v opeře <i>Robert ďábel</i>	49
III. 3. i. Rukopisy dánské vs rukopis pražský.....	55
IV. CHOREOGRAFICKÝ ZÁPIS POMOCÍ TANEČNÍ NOTACE V 19. STOLETÍ	68
IV. 1. Úvod do problematiky a stručné dějiny	68
IV. 2. Stěpanovova notace	70
IV. 2. i. Historie a vývoj	70
IV. 2. ii. Stěpanovova notace v praxi	73
IV. 2. iii. Teorie a způsob notačního záznamu	75
Hlava a trup	75
Paže	76
Nohy	78
Diagonální pozice a pohyby.....	79
Flexe	80
Rotace kolem osy těla a jeho jednotlivých částí	83
Pozice chodidel a kontakt chodidla s podlahou	84

Točení v prostoru a piruety	87
Pohyby v prostoru	88
Chůze	88
Skočné prvky	88
Navazující pohyby.....	89
Délky a trvání.....	89
Doplňující poznámky k zápisu	89
IV. 2. iv. Příklady zapsaných prvků klasického tance pomocí Stěpanovovy notace	90
IV. 2. v. Kvality Stěpanovovy notace	92
IV. 2. vi. Problémy Stěpanovovy notace	93
V. SERGEJEVOVA SBÍRKA	95
V. 1. Historie sbírky.....	95
V. 2. Obsah sbírky	97
V. 2. i. Choreografické partitury	97
Charakteristika choreografických partitur	98
Spící krasavice	103
Labutí jezero.....	107
La Bayadère	111
Giselle.....	113
Úryvky z baletů, kratší variace a další nezařazené taneční notace	117
V. 3. Doplnující materiály	119
VI. PŘÍSTUPY K HISTORICKY POUČENÉMU OBNOVOVÁNÍ TRADIČNÍCH BALETŮ	121
VI. 1. Pierre Lacotte a jeho historizující inscenace	121
VI. 2. Rekonstrukce vytvořené na základě materiálů Sergejevovy sbírky	124
VI. 3. Sergej Vicharev.....	125
VI. 4. Doug Fullington	132
VI. 5. Alexej Ratmanskij	140
ZÁVĚR	151
LITERATURA.....	155
Prameny	155
Elektronicky dostupné prameny	155
Knihy.....	158
Časopisy.....	161
Články	161

Elektronické zdroje a archivy	163
PŘÍLOHA Č. 1	164
Petipovy původní balety.....	164
Petipovy převzaté balety.....	167
PŘÍLOHA Č. 2	169
Marius Petipa ve výňatcích z pamětí baleríny Jekatěрины Vazem	169
PŘÍLOHA Č. 3	171
Ukázka z knihy Franze a Franze Opfermannových.....	171
PŘÍLOHA Č. 4	172
Ukázky ze zápisů Henriho Justamanta	172
PŘÍLOHA Č. 5	175
Příklady Bournonvillových choreografických zápisů a poznámek.....	175
Seznam znaků a zkratk Bournonvillova tanečního zápisu.....	176
Bournonvillovy balety převedené do Labanovy notace.....	179
SROVNÁNÍ BOURNONVILLOVÝCH ZÁPISŮ BALLABILE MRTVÝCH JEPTIŠEK.....	180
PŘÍLOHA Č. 6	183
Sergejevova sbírka – seznam notačních materiálů	183
Struktura klavírního výtahu partitury <i>Labutího jezera</i> ze Sergejevovy sbírky.....	198
PŘÍLOHA Č. 7	200
Ukázky Stěpanovovy notace ze Sergejevovy sbírky	200
PŘÍLOHA Č. 8	206
Dobové fotografie	206
Karikatury tanečníků konce 19. století.....	212
PŘÍLOHA Č. 9	215
Příspěvek D. Fullingtona na konferenci Die Welt Des Marius Petipa 27./28. ledna 2007	215

ÚVOD

Obnovování a rekonstrukce nám mnoha způsoby napovídají, že minulost ještě neminula; minulost je neukončenou záležitostí.¹

- Charmian Wells

Historicky poučené obnovování (rekonstrukce) baletních titulů konce 19. století se v posledních letech v tanečním světě stalo určitým fenoménem. První inscenací tohoto typu byla roku 1999 *Spící krasavice* Sergeje Vichareva (1962 – 2017) v Mariinském divadle, v následujících letech navázala *La Bayadère* (2003 Vicharev a 2018 Alexej Ratmanskij), *Le Corsaire* (2004 Doug Fullington/Ivan Liška a 2007 A. Ratmanskij/Jurij Burlaka), *Le Réveil de Flore* (2007 Vicharev), *Paquita* (2014 Ratmanskij), či *Labutí jezero* (2016 Ratmanskij). Proto jsem se rozhodla věnovat svou disertační práci právě tomuto tématu. Zajímá mě, s jakými prameny mohou tvůrci pracovat, jakých metod využívají a s jakými se potýkají problémy.

Uměleckému období přelomu 19. a 20. století, jeho tvůrcům a dílům se do této doby věnovala převážně monografická literatura. Ať už šlo o díla zabývající se choreografickými osobnostmi,² či monografie jednotlivých titulů.³ Kontextualizací období se poté zabývaly především přehledové, encyklopedické tituly a slovníky.⁴

¹ „(...) In many ways, reenactments tell us the past is not over; the past is unfinished business.“

Cit. FRANKO, Mark (ed). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford University Press, 2007, s. 7.

² Např. SLONIMSKIJ, Jurij. *Marius Petipa, Master baleta*. Leningrad : Isskustvo, 1937.

SLONIMSKIJ, Jurij. *Mastera baleta*. Leningrad : Isskustvo, 1937.

KRASOVSKAJA, Vera. Anna Pavlova. Leningrad : Neva, 1971.

GUEST, Ivor. *Letters from A Ballet Master – The Correspondence of Arthur Saint-Leon*. London : Dance books, 1981.

REBLING, Eberhard. *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts*. Henschelverlag, 1975.

GUEST, Ivor. *The Divine Virginia, a biography of Virginia Zicchi*. New York : Basel Marcel Dekker, 1977.

WILEY, Roland John. *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of the Nutcracker and Swan Lake*. Oxford University Press, 1997.

³ Např. SLONIMSKIJ, Jurij. *Don Kichot*. Leningrad, 1934.

BEAUMONT, Cyril. *The Ballet Called Swan Lake*. London, 1952.

SLONIMSKIJ, Jurij. *Tšetnaja predostorožnost*. Leningrad, 1961.

SLONIMSKIJ, Jurij. *Lebedinoe ozero P. Čajkovskogo*. Leningrad : MUZGIZ, 1962.

DEMIDOV, Alexandr. *Lebedinoe ozero*. Moskva : Isskustvo, 1985.

KONSTANTINOVA, M. *Spjaščaja krasavica*. Moskva : Isskustvo, 1990.

DOBROVOLSKAJA, Galina. *Ščelkunčik*. Sankt Petersburg : MOL, 1996.

⁴ Např. BRODSKÁ, Božena. *Dějiny ruského baletu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1984.

Jistým přelomem na poli taneční historiografie týkající se tohoto období byla 70. léta 20. století. Tehdy choreografové jako Pierre Lacotte či Mary Skeaping (1902 – 1934) podnikli první kroky ve snaze uvést staré baletní tituly v jejich historické, či spíše historizující podobě. Významnou událostí z teoretického pohledu bylo vydání *The Harvard Library Bulletin* 24. 1. 1976. Zde uveřejnil historik Roland John Wiley článek *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeyev Collection* (Tance z Ruska: Úvod do Sergejevovy sbírky), který jako první informoval o tzv. Sergejevově sbírce⁵ uložené v Divadelním oddělení Houghton Library Harvardovy univerzity v USA. Řečená sbírka v sobě shromažďuje množství choreografických notačních knih a sešitů, v nichž je pomocí Stěpanovovy notace zaznamenán téměř kompletní baletní repertoár petrohradského Mariinského divadla na přelomu 19. a 20. století. Součástí sbírky jsou rovněž hudební partitury, krátké synopse jednotlivých baletů, fotografie, kritiky, či výběr Sergejevovy korespondence. Právě choreografické a hudební materiály jsou pro obnovu baletů konce 19. století základním a patrně nejdůležitějším zdrojem. Informace ze zde uložených materiálů využívali tvůrci jednak pro obohacení svých zpracování tradičních baletů⁶, na přelomu 20. a 21. století se pak sbírka stala klíčovou pro tvůrce, kteří se rozhodli pro tvorbu historicky poučené obnovy baletů.

Ucelenější studie historicky poučených rekonstrukcí baletního repertoáru však nebyla vytvořena. Proto jsem se rozhodla toto téma postihnout ve své disertační práci.

Úvod věnuji představení a hledání definice tzv. tradičního repertoáru, kterého se výše zmíněné rekonstrukce týkají, a pokusím se postihnout jeho proměny v čase. Jsem přesvědčená, že právě tyto změny jsou důvodem zrodu touhy pokusit se baletní titul zbavit nánosů interpretační praxe 20. století a navrátit se k jisté autenticitě originálu. Dále představuji typy pramenů, které mohou být zdroji informací pro historickou práci.

KRASOVSKAJA, Vera. *Istorija ruskogo baleta*. Leningrad : Isskustvo, 1978.

KRASOVSKAJA, Vera. *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*. Leningrad : Isskustvo, 1963.

WILEY, Roland John. *A century of russian ballet*. Oxford : Claredon Press, 1990.

⁵ SERGEJEV, Nikolaj. *Dance notations and music scores for ballets, 1888 – 1944*. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

SERGEJEV, Nikolaj. *Choreographic and music scores for the ballet Swan Lake, 1905 – 1924*. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

⁶ Např. Peter Wright v roce 1984 pro svou verzi baletu *Louskáček* pro londýnský Královský balet.

Z těchto pramenů mě nejvíce zajímají prameny literární, zaměřené na choreografickou a dramaturgickou stavbu baletního díla. Slovním zápisem choreografie jsem se zabývala ve svých dvou předchozích akademických pracích⁷, a to konkrétně baletem *Giselle* zachyceném v režijní knize⁸ Henriho Justamanta (1815 – 1893). Své znalosti a vědomosti jsem se proto rozhodla prohloubit a rozšířit. Část disertační práce je proto věnována Justamantovým režijním knihám. Další se poté zaměřuje na slavnou baletní scénu z opery *Robert d'ábel* Giacoma Meyerbeera (1791 – 1864) - *Ballabile delle larve* (Balet mrtvých jeptišek). Tento baletní výjev mohu porovnat hned ve dvou jeho odlišných zápisech různé provenience. Prvním zdrojem je přepis zápisů dánského choreografa Augusta Bournonvilla (1805 – 1879), který vytvořili Ann Hutchinson Guest a Knud Arne Jürgensen.⁹ Druhým zdrojem je italsky psaný manuskript z pozůstalosti Augustina Bergera uložený v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze, na který ve své studii poprvé upozornili prof. Marta Ottlová a PhDr. Milan Pospíšil.¹⁰

Značná část práce je poté věnována tanečním notacím. Nejprve nastiňuji vývoj a problematiku tohoto fenoménu, konkrétněji se zaměřuji na notaci Vladimíra Stěpanova (1866 – 1896), jelikož pro baletní repertoár konce 19. století je tento notační systém nejpodstatnější. Jeho notaci se snažím přiblížit, popsat a vysvětlit její základní principy.

Znalost Stěpanovovy notace je významná pro práci s dalším podstatným pramenem, o němž má disertační práce pojednává a přináší bližší informace. Tímto pramenem je již zmíněná Sergejevova sbírka, soubor historických notačních materiálů uložený v Houghton Library Harvardovy Univerzity v USA. V kapitole věnované této sbírce se na konkrétních příkladech několika baletních titulů (*Spící krasavice*, *Labutí jezero*, *La Bayadère* a *Giselle*) pokusím

⁷ RAFAJOVÁ, Zuzana. *Balet Giselle v zápisu Henriho Justamanta ze 60. let 19. století*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance.

RAFAJOVÁ, Zuzana. *Analýza 1. jednání baletu Giselle*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance.

⁸ JUSTAMANT, Henri. *Giselle ou Les Willis: ballet fantastique en deux actes. Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*. Ed. PETER, Frank-Manuel, OLMS, 2008.

Jedná se o pramen, na nějž mě upozornila prof. Dorota Gremlicová, Ph.D., díky ní jsem se mu poté začala věnovat.

⁹ HUTCHINSON GUEST, Ann. JÜRGENSEN, Knud Arne. *Robert le diable, the Ballet of the Nuns*. Gordon and Breach publishers, 1997.

¹⁰ OTTLOVÁ, Marta. POSPÍŠIL, Milan. *Ballabile delle larve*. In *Miscellanea musicologica XXXV*, Praha : Univerzita Karlova, Karolinum, 1996.

demonstrovat pozitiva a kvality tohoto zdroje, stejně jako jeho slabé stránky a problémy, které s sebou materiály přináší.

Závěr práce věnuji aktuální situaci na poli historicky poučené baletní rekonstrukce, konkrétním titulům z 19. století, stejně jako nejvýznamnějším choreografům, kteří se tomuto odvětví obnovy baletní historie věnovali či věnují.

Používaná terminologie a názvosloví

Ráda bych na tomto místě rovněž uvedla několik praktických informací o způsobu práce a užívání terminologie a názvosloví.

Baletní tituly, jimž se v disertační práci věnuji, byly v originále uváděny buď pod francouzským nebo ruským názvem (v případě Bournonvillova repertoáru pod francouzským nebo dánským). Zmiňuji-li dané dílo poprvé, uvádím jeho původní název s českým překladem v závorce. Výjimku tvoří v lokální tradici zažitá jména děl (např. *Labutí jezero*, *Spící krasavice*, *Louskáček*), jež uvádím česky a jejich původní ruskou variantu naopak v závorce.

Během tvorby disertační práce jsem měla k dispozici mnoho cizojazyčných pramenů a literatury (zejména v ruštině, angličtině a francouzštině). Pokud cituji, či na ně odkazuji, pro jednodušší čitelnost uvádím vše ve svém překladu (není-li uvedeno jinak). V případě, že se nejedná o rukopisný pramen, je původní znění uvedeno v poznámce. K některým původně ruskojazyčným pramenům jsem se vzhledem k obtížnější dostupnosti dostala pouze přes jejich překlady do angličtiny, odkazuji-li na tuto literaturu, je vždy uvedeno, odkud původní citace pochází a odkud jsem ji načerpala já.

V úvodu práce používám terminologii typickou pro jevištní díla poslední třetiny 19. století. Definici užívaných pojmů uvádím pro přehled zde:

ballet à grand spectacle (v ruštině též *большой балет*; velký balet) – výpravné, velkolepé baletní představení, obvykle rozsahu tří až čtyř jednání se silným důrazem na vizuální stránku. Do jisté míry taneční ekvivalent *grand opéra* v hudebním světě.

grand opéra (velká opera) – hudebně dramatický žánr operního představení. Vznikl ve 20. letech 19. století, největšího rozmachu dosáhl ve 30. – 40. letech

na jevišti pařížské Opery. Co do struktury měla velká opera čtyři až pět jednání, přičemž třetí (výjimečně čtvrtý) akt obsahoval významnou baletní scénu. Zřejmě nejvýznamnějšími díly z baletního pohledu byly opery *Němá z Portici* (*La muette de Portici*, 1828) Daniela Aubera (1782 – 1871), dále díla Giacoma Meyerbeera (1791 – 1864) *Robert d'ábel* (*Robert le diable*, 1831), *Hugenoti* (*Les Huguenots*, 1836) a *Prorok* (*Le Prophète*, 1849). Dále je možno jmenovat *Viléma Tella* (*Guillaume Tell*, 1829) Gioacchina Rossiniho (1792 – 1868), či *Tannhausera*¹¹ (1845) Richarda Wagnera (1813 – 1883).

ballet féerie (baletní féerie) – baletní žánr typický pro pozdní 19. století. Stavbou obdobný jako *ballet à grand spectacle*, svými náměty čerpal z pohádkových, či fantastických předloh. Typickým příkladem je balet *Excelsior*¹² (1881) Luigi Manzottiho (1835 – 1905) s hudbou Romualda Marenca (1841 – 1907).

¹¹ Wagner se zde nedržel tradiční struktury a baletní scénu vložil již do prvního jednání, což se nesetkalo s přílišným úspěchem, či pochopením.

¹² Titul byl uveden též v pražském Národním divadle. Poprvé roku 1885 v choreografii Enrica Borriho a Augustina Bergera. Druhé uvedení proběhlo v roce 1903 v choreografii Achille Viscusiho, třetí roku 1913 opět v Bergerově choreografii.

I. TANEČNÍ ODKAZ 19. STOLETÍ – TRADIČNÍ REPERTOÁR A JEHO STRUČNÝ VÝVOJ

Historicko-umělecké období romantismu a post-romantismu¹³ je ve světě baletu považováno za určitou zlatou éru, k jehož odkazu se tvůrci a umělci z oboru odvolávají dodnes. Stále jsou uváděna díla, jež měla původní premiéru právě v průběhu 19. století, zejména v jeho poslední třetině, kdy byli na scéně petrohradského Mariinského divadla po odchodu Arthura Saint-Léona (1821 – 1870) činní choreografové Marius Petipa (1818 – 1910) a Lev Ivanov (1834 – 1901). Právě jimi vytvořené balety (i jejich části) se staly synonymem klasického tance a vžil se pro ně souhrnný název „tradiční repertoár“. Historicky poučené obnovování či rekonstrukce se týká právě těchto titulů. Pokusím se přiblížit a popsat, co přesně onen tzv. tradiční repertoár znamená, jaká díla obsahuje, co je spojuje, jaká je jejich estetická norma i forma. Zaměřím se na vývoj a proměny tohoto typu repertoáru a budu se snažit nalézt odpověď na otázku, co způsobilo jeho změny.

S choreografií baletů 19. století je spojena řada velkých jmen – Filippo Taglioni (1777 – 1871), Jean Coralli (1779 – 1854), Auguste Bournonville (1805 – 1879), Jules Perrot (1810 – 1892) a již jmenovaní Arthur Saint-Léon, Marius Petipa, Lev Ivanov. Všichni z uvedených tvůrců jsou do jisté míry citováni dodnes, odkaz Bournonvilla a Petipy s Ivanovem je však nejsilnější. Auguste Bournonville dal svým působením v Kodani vzniknout typickému tanečnímu stylu, jenž dnes nese jeho jméno a jehož technika se v téměř nezměněné podobě vyučuje dodnes.¹⁴ Choreografy balety jsou stále uváděny, z širokého portfolia je jich však jen hrstka.¹⁵ Velmi obdobná je situace i u Maria Petipy. Ten za svůj život vytvořil přes 70 baletů (a tance do více než 30 oper), uváděn je dnes jen jejich zlomek – ať už jde o zcela nová Petipova díla, či balety, které převzal od svých předchůdců (seznam baletů viz Příloha č. 1).

¹³ Období poslední třetiny 19. století navazující na předcházející romantismus. Obdobně se s pojmem postromantismu pracuje v hudební historii. Výtvarná umění a literatura ve 2. polovině 19. století kloní k uměleckému směru realismu, později impresionismu, či symbolismu.

¹⁴ Více k této problematice viz např. HUTCHINSON GUEST, Ann. *The Future of Bournonville's Past*. In *Dance Chronicle*, Vol. 29, No. 1, 2006.

¹⁵ Nejznámějšími jsou *La Sylphide* (premiéra 29. 11. 1836) *Napoli* (*Neapol*, premiéra 1. 11. 1842) a *Blomsterfesten i Genzano* (*Slavnost květin v Genzanu*, premiéra 13. 5. 1860). Bournonville však vytvořil řadu baletů čerpajících i ze severské mytologie a bájí, které se na jevišti neudržely.

I. 1. Tituly tradičního repertoáru a jejich forma

Do tradičního baletního repertoáru řadíme tituly vytvořené od 60. let 19. století až do počátku 20. století, jejichž podoba byla formována na jevištích divadel carského Ruska a na jejichž vzniku se podílel choreograf Marius Petipa a Lev Ivanov. Formálně většina z nich spadá pod typ tzv. *ballet à grand spectacle*,¹⁶ která byla ve své délce a celkové kompozici jistým ekvivalentem formy *grand opéra* v hudebním světě. Od 80. let 19. století se vžila nová forma baletního představení tzv. *ballet féerie*¹⁷, typická pro jeviště Západní Evropy, odkud postupně pronikala na východ do carského Ruska, kde ovlivnil tvorbu A. Saint-Léona, M. Petipy i L. Ivanova. Dobové balety byly typické nejen svou délkou, ale rovněž důrazem na vizuální stránku představení: kostýmy i scéna bývaly velkolepé, opulentní. Využívalo se nejnovějších technických vynálezů, které rozšiřovaly možnosti divadelní techniky: ovlivňovaly způsob osvětlování jeviště i pohyb kulis. Dřívější ručně manipulované divadelní efekty, přecházející z 18. století, se nahrazovaly strojovým pohonem. Nejvýznamnější bylo postupné zavádění elektřiny do veřejných divadel. Kvůli elektrickému světlu ovšem na druhé straně mizela romantická atmosféra, kterou zajišťovala dřívější jemnější světla plynová.

Velkolepost baletních představení se týkala rovněž počtu vystupujících umělců z řad tanečníků, ale i herců, studentů baletních škol, statistů a komparsu. Příběh postupně ustupoval do pozadí a byl nahrazen množstvím tanečních čísel, virtuózními variacemi, či nejrůznějším charakterním tanci¹⁸. V choreografii početných sborových tanců se dostávala do módy opět symetrie, oblíbená již v období baroka.

Marius Petipa, jehož odkazem se oblast tradičních baletů týká zejména, ve své tvorbě hojně čerpal z děl choreografů předcházejících generací, a to od J. Coralliho, přes J. Perrota,¹⁹ až po A. Saint-Léona, jenž byl jeho přímým

¹⁶ Jako tzv. *ballet à grand spectacle* (či v ruštině *большой балет*) jsou označena Petipova díla *Le Corsaire*, *Don Quijote* a *La Bayadère*.

¹⁷ Za typický příklad baletní féerie je u Petipy považována *Spící krasavice*, či *Синяя борода* (*Modrovous*), *Louskáček* Lva Ivanova nebo *Конёк Горбунок* (*Koníček Hrbáček*) Arthura Saint-Léona.

¹⁸ V baletu *Koníček Hrbáček* na hudbu Césare Pugniho v choreografii Arthura Saint-Léona v posledním dějství figurovala suita o 40 těchto charakterních tancích, jak lze doložit z partitury.

¹⁹ Perrot byl baletním mistrem v Petrohradě mezi lety 1849 - 1858. Petipa nejen tančil v mnoha jeho baletech, ale rovněž pracoval na pozici Perrotova asistenta při znovuvvedení baletů jako *Giselle* (1850), či *Le Corsaire* (1858).

předchůdcem na pozici baletního mistra souboru Mariinského divadla²⁰. Přebíral od nich tvůrčí postupy a principy, které považoval za funkční a platné i ve své době. Stejně tak se inspiroval u soudobých autorů, od nichž čerpal znalosti nejnovějších divadelních trendů.²¹ Ve svých dílech rád pracoval s různými snovými scénami,²² které odkazovaly k baletnímu romantismu na jevišti pařížské Opery a jednáním tzv. *ballet blanc*²³. Rovněž měl v oblibě scény šílenství, či tragické smrti,²⁴ které výjevům ze snu předcházely. Závěry ale preferoval šťastné, se shledáním hlavních hrdinů (ať už ve skutečném světě, či po smrti ve světě věčném). Od svých předchůdců Petipa přebíral rovněž celé tituly, které choreograficky a režijně přepracoval dle svého uměleckého přesvědčení i dobového vkusu.²⁵ Z hlediska autorství se jeho přístup může zdát nečestným,²⁶ nicméně nebýt těchto znovuuvedení, je pravděpodobné, že by mnohé tituly choreografů předešlých generací byly nenávratně ztraceny.

Baletní féerie na Západě znamenaly ze své valné většiny intelektuální a umělecký úpadek baletního žánru, ruské féerie Petipy a Ivanova si však držely určitou uměleckou úroveň. Jistě i zde vznikla díla pochybné kvality²⁷, nicméně příběh a důležitost libreta byly v dílech stále alespoň do určité míry podstatné, což muselo být jednou z proměnných, která ovlivnila přežití dodnes známých titulů. K dobru řadě děl rovněž sloužila hudební stránka. V té době přestalo být bohužel zvykem, aby významní skladatelé tvořili baletní partitury. Pro Mariinské divadlo přesto vytvořili baletní hudbu P. I. Čajkovskij (*Spící krasavice* - *Спящая красавица*, *Louskáček* - *Щелкунчик*) a A. Glazunov (1865 – 1936) (*Raymonda*, *Les Ruses d'Amour*, *Времена года* – *Roční období*)

²⁰ V letech 1860 – 1869.

²¹ Každoročně na jaře vyrážel do Evropy, aby načerpal inspiraci, zjistil, co se na jevištích mimo carské Rusko děje a novinky pak přiváděl zpět do Petrohradu. Autentické vzpomínky uvádí např. Jekatěrina Vazem, viz Příloha č. 2.

²² Jako příklady – 2. dějství *Spící krasavice*, 3. dějství *Království stínů* v *La Bayadère*, scéna *Le jardin animée* v *Le Corsaire* apod.

²³ U romantického baletu mělo tzv. bílé jednání zásadní smysl v logice děje, navíc bylo v romantismu kýženým kontrastem reálného života. U Petipy sloužilo zejména k prodloužení a jisté komplikaci příběhu.

²⁴ V *Dceři faraona* se Aspicie raději vrhne do Nilu, než aby si vzala někoho, koho nemiluje. V *La Bayadère* Nikie umírá po uštknutí kobrou a odmítnutí protijedu. Ve *Spící krasavici* je ekvivalentem podobné scény Aurořino píchnutí do prstu.

²⁵ Rozdíl v přístupu můžeme demonstrovat na příkladu dvou baletů. Zatímco u romantického baletu *Giselle* zachoval Petipa původní dělení na dvě jednání, v případě *Marné opatrnosti* (*La Fille Mal Gardée*) přidal do závěru samostatné, čistě taneční dějství.

²⁶ Jekatěrina Vazem byla jednou z jeho současnic, která tento přístup odsuzovala a za skutečného mistra v oboru považovala Arthura Saint-Léona. Více viz Příloha č. 2.

²⁷ Jednou z prvních skutečných féerií byl balet *Волшебные пилюли* (*Kouzelné prášky*).

Mezi tradiční, dodnes na Petipovu či Ivanovovu choreografii odkazující tituly řadíme: *Дочь фараона* (*Dcera faraona*), *Don Quijote*, *La Bayadère*, *Spící krasavice*, *Le Reveil de Flore* (*Probuzení Flóry*), *Raymonda*, *Les millions d'Arlequin* (také *Harlequinade*), *Paquita*, *Le Corsaire*, *Coppélia*, *La Fille Mal Gardée* (v ruštině též uváděna jako *Тщетная предосторожность* tedy *Marná opatrnost*), *Giselle*, *Labutí jezero* (*Лебединое озеро*) a *Louskáček*.

I. 2. Kanonizace tradičního repertoáru

Petipův repertoár byl spjat s jevišti carského divadla v Petrohradě, kde se uváděl i na přelomu století, kdy již samotný choreograf nebyl baletním mistrem souboru. Díky Nikolaji Sergejevovi (1876 – 1951) byla značná část Petipových děl zaznamenána v tzv. Stěpanovově notaci pro uchování a předávání (více v samostatných kapitolách V a VI). Roku 1898 těchto materiálů poprvé využil Alexandr Gorskij (1871 – 1924), když byl pozván do Moskvy, aby zde uvedl Petipovu *Spící krasavici*. V roce 1900 inscenoval v Moskvě rovněž Petipovu *Raymondu* a *Dona Quijota*, toho však již ve své verzi²⁸. Gorskij se tak stal prvním choreografem, který s Petipovým odkazem aktivně pracoval.

Po Velké říjnové revoluci došlo k rozdělení přenášení baletního odkazu konce 19. století na dvě větve. V sovětském Rusku se k Petipovým dílům ve 20. letech vrátil Fjodor Lopuchov (1886 – 1973). V roce 1922 znovu uvedl *Spící krasavici*, která byla k vidění na jevišti Mariinského divadla naposledy v roce 1914. Lopuchov se stal ve stejném roce šéfem tehdy ještě petrohradského²⁹ baletního souboru a velmi brzy přistoupil k obnovování a novému uvádění Petipových titulů. Kromě *Spící krasavice* to byla např. *Harlequinade*, *Raymonda*, *Koníček Hrbáček* (*Конёк Горбунок*) nebo *Don Quijote*. Dle slov vedení divadla byla vybrána ta Petipova díla, která nejvíce pulzovala životem. Pro jejich uvádění se zavázalo k mimořádné péči o zachování původního choreografického textu, který byl, dle jejich slov, v posledních letech značně znehodnocen různými vklady a inscenacemi tvořenými dle notace.³⁰ Již zde je jasné vymezení proti druhé, Západní větvi přenášení carského baletního repertoáru, které nejprve uváděl

²⁸ Pikantní je, že po moskevské premiéře byla inscenace *Don Quijota* přenesena do Petrohradu, kde byl naživu stále původní autor Marius Petipa. Kritici však Gorského provedení strhali, hovořili o dekadenci a asymetrii sborových scén. Současné tradiční inscenace baletu se nicméně odvolávají právě na Gorského uvedení.

²⁹ Petrohrad byl přejmenován na Leningrad roku 1924.

³⁰ Více in SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*. Yale University Press, 2004, s. 107.

soubor Les Ballets Russes³¹ a později další soubory, s nimiž spolupracoval po revoluci uprchnuvší Nikolaj Sergejev. Lopuchov navenek hlásal, že zachraňuje Petipova díla, doboví kritici, kteří si však ještě původní inscenace pamatovali, zmiňovali, že Lopuchov části baletů měnil a své zásahy do původní choreografie nijak neuváděl. Na jednu stranu veřejně tvrdil, že chce baletům vrátit jejich původní podobu. Současně se v případě *Spící krasavice* nechal slyšet, že po prostudování partitury si s velkou úctou k Čajkovskému dovolil navrátit do ní škrty (vytvořené samotným skladatelem) a vytvořit na ně novou choreografii. Stejně tak zacházel s částmi Petipovy choreografie, které se mu nezdály muzikální. Taková čísla přetvořil.³² Šlo by do jisté míry o legitimní přístup, kdyby však na plakátech nebylo uvedeno pouze Petipovo jméno a odvolávání se na původní dílo.³³ Obdobně do Petipových děl zasahovali další tvůrci, choreografové, baletní mistři a inscenátoři. Ve 40. letech vznikla dnes kanonická verze *La Bayadère* (1941)³⁴ v choreografii Vachtana Čabukianiho (1910 – 1992) a Vladimira Ponomarjeva (1892 – 1951), či *Giselle* (1944) Leonida Lavrovského (1905 – 1967). Finální vlna kanonizace proběhla v 50. letech 20. století, kdy byl jejím strůjcem tanečník a choreograf Konstantin Sergejev (1910 – 1992). Spolupracoval s historikem Jurijem Slonimským (1902 – 1978), rovněž chtěl obnovit Petipovo dílo, současně však bylo jeho cílem zbavit se „mrtvého za účelem vyzdvihnout živé a nechat balet rozkvést.“³⁵ Takto zpracoval balety *Raymonda* (1948), *Labutí jezero* (1950) a *Spící krasavice* (1952). V 70. letech uvedl ještě balet *Le Corsaire* (1973).

Takto probíhala kanonizace Petipova odkazu v Rusku. Na Západě se Petipova díla šířila díky Nikolaji Sergejevovi, který mohl čerpat z notačního materiálu, jež vzniknul na přelomu 19. a 20. století v Mariinském divadle (více v samostatné kapitole V). Sergejev pracoval nejvíce v Londýně, z toho důvodu je tzv. britská tradice *Spící krasavice* v jistých směrech odlišná od té sovětské, která se opírá o verzi K. Sergejeva. Byť N. Sergejev vytvářel inscenace pomocí zápisů ve

³¹ I ve zkrácených, upravených variantách. Např. *Aurora's Wedding* (1929) – samostatně uváděné 3. jednání *Spící krasavice*.

³² Více např. in. SOURITZ, Elizabeth. *Soviet Choreographers in the 1920's*. Dance Books LTD, 2008.

³³ V roce 1923 bylo v programu *Spící krasavice* uvedeno, že se jedná o původní originální verzi. Byť Lopuchov vytvořil vlastní choreografii variace Šeříkové víly v Prologu, gavotty, passepied a rigodonu v úvodu 2. jednání a poté variaci princezny Aurory, stejně jako sarabandu v závěrečném 3. jednání.

Více in SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*. Yale University Press, 2004.

³⁴ Již ve 30. letech zasáhla do podoby baletu Agrippina Vaganovová.

³⁵ in SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*. Yale University Press, 2004.

Stěpanovově notaci, nedá se spoléhat na to, že jím uvedené balety skutečně odpovídaly autentické Petipově choreografii. Je třeba si uvědomit, že byl jediným, kdo v notačních materiálech uměl mezi tehdejšími západními umělci číst, nikdo jej a jeho práci tedy prakticky nemohl zkontrolovat.

Tímto způsobem do Petipových baletů začaly pronikat změny, nové taneční variace, proměny v pořadí hudebních čísel, se kterými původní choreograf neměl nic společného. Autoři se však k provedeným změnám nehlásili. V průběhu 40. a 50. let pak byla vytvořena díla, jejichž podoba se stala kodifikovanou, kanonizovanou a považovanou za základní, výchozí, do jisté míry jedinou správnou a „tím pravým Petipou,“ jakkoli s ním v některých aspektech nemusela mít mnoho společného. Rozšíření těchto verzí a pojmu o podobě tradičního repertoáru bezesporu pomohla pozdější zahraniční turné sovětských souborů.

I. 3. Estetická norma tradičních titulů, její vývoj a proměny

Estetické vnímání je proměnnou, která podléhá nejsilněji dobovým tendencím. Označíme-li umělecké dílo za klasické, či tradiční, vyvolá se na první pohled dojem, že estetická podoba zmíněného díla je neměnná, trvalá. Mluvíme o jisté estetické normě, která je měřítkem umělecké hodnoty daného díla.³⁶ S neměnností a trvalostí normy pracují velice silně zmíněné kanonické verze tradičních baletních titulů. Je nutné si ovšem uvědomit, že umělecká hodnota díla není konečným stavem, jako spíše procesem, který má zpětný vliv na estetickou normu, již narušuje a proměňuje.

Mluvíme-li o estetické normě světa klasického tance, je třeba si uvědomit, čeho všeho se tato norma týká, které složky ovlivňuje, a co má zpětně vliv na ni samotnou. V první řadě se jedná o technicko-estetické principy ovlivňující formu tanečních pohybů (např. vytáčení dolních končetin z kyčlí *en dehors*, což je princip jak technický, tak estetický). Dále estetické normě podléhá choreografická i dramaturgická stavba představení - práce se sborem, struktura tanečních variací a skladba jednotlivých scén. Estetická norma se dále rovněž

³⁶ Takto s pojmem estetické normy pracuje Jan Mukařovský. Norma u něj osciluje mezi naprostou, bezvýjimečnou platností a potencí, již je možno porušit. Více in MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In. Studie I. Brno : Host, 2000.

nepopíratelně dotýká výtvarné složky představení – nejsilněji je tato znát v podobě tanečního kostýmu.

Pro tradiční repertoár jsou nejpodstatnější proměny estetické normy ve smyslu proměny a rozvoje chápání klasické taneční techniky a na ni navazujícího klasického tance. Tu mohou velmi často ovlivnit výrazné osobnosti. Mimořádně fyzicky disponované tanečnice a tanečníci, jejichž pohybová technika a osobní styl výrazně naruší zavedené normativní hodnocení tanečního výkonu. Poté vstupuje další faktor, který změnu estetické normy podporuje a přivádí ji v život. Taneční pedagogika, učitelé, baletní mistři. To, co vyžaduje pedagog a jeho osobou instituce tanečního školství pro úspěšné absolvování, se stává směrodatným. Tanečníci pak vstupují do praxe divadelního světa, stávají se interprety a jejich taneční projev naplňuje normu, které byli po několik let učeni a v níž byli vychováváni.

Proměny taneční techniky a chápání tance z ní vycházející pak mají vliv téměř na všechny složky tanečního představení a tím pádem jsou nejsilnějším popudem ke změně estetických norem. Vývoj a posun estetických norem klasického tance a jeho přímé působení na podobu tanečního představení je nezpochybnitelný a výsledovatelný nejen po stránce čistě vizuální. Jako nejmarkantnější a zřejmě nejsnadněji pozorovatelný prvek bych vybrala postupné zvyšování poloh dolních končetin. Na něm se dá rovněž nejsnáze demonstrovat úzká provázanost tance s hudební složkou představení. Zjednodušeně řečeno, chce-li tanečník zvednout nohu do úhlu 180 stupňů, potřebuje k tomuto pohybu nepoměrně více času, než kdyby pohyb zastavil v poloze na 90 stupních. Podobným příkladem jsou i násobné piruety, výška a délka skoků, či četnější *entrechats*. Díky tomu dochází korepetitory a dirigenti k úpravě skladatelem původně předepsaných temp v původní partituře, aby hudební doprovod poskytoval tanečníkovi co nejlepší možný komfort.

Na hudebním doprovodu lze vypožorovat, jak do výsledného tvaru tanečního výkonu vstupuje dobová estetická norma. Podíváme-li se na inscenace tradičních klasických titulů z poloviny 20. století, zjistíme, že velký důraz byl kladen na rychlost a výbušnost. Zejména piruety a závěrečné cody *pas de deux* byly tančeny v nesmírně vysokém tempu. Sledujeme-li stejné variace o několik desítek let později, zjistíme, že tempa prošla radikálním zpomalením.

Dalším faktorem ovlivňujícím posun estetické normy je tanečníkův kostým. Ten v první řadě podporuje výsledný efekt tanečního výkonu, současně má ovšem spojitost i s taneční technickým provedením choreografie. Delší sukně tanečnic konce 19. století nejenže podporovaly odlišné linie ženského těla, ale měly vliv i na provedení prvků a podporovaly jejich dobově správnou a očekávanou podobu.³⁷ Zde je třeba zmínit, že estetický základ mnou zkoumaného tradičního repertoáru se adepti tance učili v tanečních školách spolu s akademickou taneční technikou. Dobová choreografie vznikala na podkladě prvků jim již důvěrně známých, což postupně ve 20. století přestalo platit.

Tyto a mnohé další proměny v estetické normě a jejich přímý vliv je třeba mít u tradičních titulů na paměti.³⁸ Vědomí proběhlých změn, přístupů a principů může při tvorbě historických rekonstrukcí být velmi nápomocné. Návrat k zapomenuté normě a dobovému stylu je obtížný, nicméně možný. Zejména díky práci s prameny, kterým se věnuje následující kapitola.

³⁷ Přičemž nemuselo jít vždy pouze o umělecký a estetický aspekt, jakož i o aspekt morální. Na konci 19. století by dolní končetina zvednutá na 180 stupňů byla považována nejen za esteticky nevhodnou, ale za společensky zcela nepřijatelnou, jelikož by tanečnice odhalila víc, než by bylo slušné.

Obdobným procesem prošel i mužský kostým, který postupně ztrácel svrchní kalhoty, až v současné době zbyly tanečníkům klasických baletů pouze úplné punčocháče.

³⁸ S vlivy proměn taneční techniky, estetiky a její normy se potýká rovněž jinak velice silně kodifikovaný odkaz Augusta Bournonvilla. Více o této problematice viz např. HUTCHINSON GUEST, Ann. *Bournonville Concerns: The Future of Bournonville's Past*. In Dance Chronicle, Vol. 29, No. 1, 2006.

II. TYPY PRAMENŮ A JEJICH VYUŽITÍ PRO REKONSTRUKCI

Rekonstrukce historického tanečního představení je komplexním úkolem, jehož uspokojivý výsledek závisí na zpracování co největšího množství dostupných informací. Existuje řada nejrůznějších pramenů, které v tomto směru mohou být nápomocny. Jedná se o prameny literární povahy (libreta, zápisky a poznámky inscenátorů, korespondence, notový materiál, grafické a notační záznamy choreografie), ikonografii (vyobrazení tanečníků a tanečních scén, fotografie, nákresy tanečních figur, návrhy dekorací) a rovněž prameny materiální povahy (dochované kostýmy, taneční obuv apod.). Tyto prameny dělíme na primární, přímo se vážící k danému titulu a jeho uvedení, a sekundární, pro něž je onen baletní titul objektem, který reflektují. Za primární prameny lze považovat rovněž ty, jež zachycují vizuální složku představení. Jde především o kresby a skici tanečního provedení, fotografie a rovněž návrhy kostýmů a scénografie, které zachycují intence a představy inscenátorů před samotnou realizací. Na počátku 20. století lze pracovat i s prvními filmovými záznamy.

Mezi sekundární prameny řadíme např. divadelní kritiky a recenze, deníkové zápisy tvůrců, skladatelů, tanečníků, či dobových současníků. Současně lze do této kategorie zařadit prameny jako knihy teorie klasické taneční techniky s popisy dobového tréninku a rozbořem jednotlivých prvků. Užitečné informace k celkové estetice lze čerpat z teoretických uměnovědných esejí.

Rovněž můžeme prameny dělit do kategorií dle toho, které složky představení se přímo týkají. První kategorií pramenů jsou ty, jež podávají informaci k choreografické podobě a struktuře díla. Sem řadíme především choreografické notační materiály, či slovní popisy tanců. Další kategorií jsou prameny poskytující informace o hudební složce inscenace, tj. veškeré partitury – skladatelovy manuskripty, plné orchestrální partitury, jednotlivé party pro nástrojové skupiny, klavírní výtahy, či houslové party užívané při zkouškách baletu na tanečních sálech. Samostatnou kategorií zahrnují prameny týkající se literárního děje baletního titulu. Jde o libreta, dějové synopse, programové brožury apod. Částečně sem můžeme zařadit i inspirační zdroje jako zástupce sekundárních

pramenů (jakými jsou básně, povídky, divadelní hry aj.). Dále můžeme vysledovat kategorii pramenů, jež postihují taneční techniku daného období, mezi které řadíme především taneční manuály a pedagogické příručky. Obrazové a filmové prameny jsou samostatnou kategorií stejně jako memoárová literatura, či novinové kritiky.

Na základě vykonané heuristiky jsem se ve své práci rozhodla podrobněji zabývat literárními prameny, a to zejména těmi, které se týkají choreografické podoby baletních titulů.

II. 1. Taneční notace a zápisy

Zabýváme-li se rekonstrukcí choreografických děl 19. století, lze čerpat ze slovních zápisů³⁹ a hybridních poznámek kombinujících slova i znaky.⁴⁰ Dalším a průkaznějším materiálem jsou choreografické partitury zaznamenané pomocí tanečních notací. V průběhu 19. století vznikla řada notačních systémů, mnoho z nich však zůstalo jen ve své teoretické rovině. Jednu z výjimek tvoří Stěpanovova pohybová notace⁴¹. Nejrozsáhlejší dnes známý soubor graficky zaznamenaných děl tímto systémem představuje sbírka Nikolaje Sergejeva (Nikolai Sergeev Dance and Music Scores for Ballets 1888 – 1944) uložená v Houghton Library Harvardovy univerzity v Bostonu v USA.

Z tanečních notací lze primárně získat informace o taneční choreografii jako takové, tedy o krokovém materiálu daného tance, o jeho struktuře, o praxi skladby pohybových frází. Rovněž z ní můžeme vyčíst informace o formální práci se sólistou, menšími skupinami i sborem a jejich vztahováním k nim samotným i k prostoru jeviště. Choreografický zápis je schopen poskytnout pohled na dobovou tradici tvorby určitého typu tance, případně na autorský choreografický rukopis. Vedle toho je z nich možné čerpat poznatky k herecké akci a celkovému ději představení (jedná-li se samozřejmě o zápis dějového baletu), k jeho libretu a k tomu, jak se s literární předlohou skutečně na jevišti pracovalo. Součástí jsou velmi často inscenační a režijní poznámky, díky nimž se opět obraz zaznamenaného titulu upřesňuje. Jejich součástí často bývají rovněž základní

³⁹ Např. z režijních knih Henri Justamanta, jimž je věnována samostatná podkapitola.

⁴⁰ Takto pracoval August Bournonville. Více k jeho práci v samostatné podkapitole.

⁴¹ STĚPANOŮ, Vladimír. *L'Alphabet des Mouvements du Corps Humain*. Paris : M. Zoukermann, 1892.

bibliografické informace daného titulu – jeho autoři, osoby a obsazení, datum a místo premiéry, případně i délka představení.

V ideálním případě jsou taneční notace a zápisy alespoň do určité míry provázány s hudební složkou a poskytují tak pohled rovněž na hudební dramaturgii daného kusu. Jedná-li se o zápis celého titulu, ne pouze o záznam jednoho odděleného tance, poskytuje takový materiál představu o struktuře představení a skladbě tanečních čísel.

Podrobněji se o kvalitách a problémech různých choreografických notací a tanečních zápisů zmiňují samostatné kapitoly, které jsou daným způsobům zápisu tance věnovány.

II. 2. Hudební partitury

Hudební složka je v případě baletního představení spolu s tou taneční nejdůležitější proměnnou. Primárně tyto prameny samozřejmě sdělují informace o struktuře hudební skladby, o zamýšleném pořadí jednotlivých čísel – je-li k jednomu titulu k dispozici více dochovaných materiálů (např. zkušební part pro housle, klavírní výtah a plná orchestrální partitura), je možno sledovat změny ve formálním členění.⁴² Obdobně jako choreografické partitury mohou obsahovat bibliografii titulu. Rovněž občas poskytují informace k choreografické stránce inscenace, či k libretu a na jevišti probíhajícímu ději, někdy obsahují i jména interpretů.

Jako příklad mohu uvést klavírní výtah partitury⁴³ Adolpha Adama (1803 – 1856) k baletu *Giselle*⁴⁴. V této partituře se nacházejí mezi notovými řádky poznámky vztahující se k akci na jevišti – ať už jde o režijně dramaturgickou poznámku, kdy se zvedá opona, či o přiblížení, že v daném taktu si hlavní postavy něco konkrétního sdělují apod.

⁴² Na tuto problematiku upozorňuje např. autor poznámek k Sergejevově sbírce u *Labutího jezera*. Poukazuje na nesrovnalosti mezi klavírním výtahem a orchestrální partiturou.

SERGEJEV, Nikolaj. *Choreographic and music scores for the ballet Swan Lake, 1905 – 1924*. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

⁴³ *Giselle, ou les Wilis, ballet pantomime en 2 actes de de St Georges, Théophile Gautier et Corali*. Paris: Ed. J. Meissonnier, 1841.

Pro klavír převedeno V. Cornettem.

⁴⁴ Premiéra 28. 6. 1841 v Academie Royale de Musique v Paříži.

II. 3. Libreto a synopse děje

Dějový balet si nelze představit bez řádného libreta, jako základního rozpracování příběhové linky představení. Poskytuje informace o ději, hlavních hrdinech, jejich vzájemných vztazích i osobnostních charakteristikách. Současně vysvětluje zobrazované situace a drží celkový dramaturgický oblouk. Materiálů, které v sobě nesou informace k dramatickému ději, je řada, primárních i sekundárních. Dobrat se podstaty děje osobně považuji za stejně klíčové, jako pochopit a poznat choreografickou podobu daného baletu. Uvedu zde opět příklady vztahující se k baletu *Giselle*, neboť jeho analýze jsem se věnovala ve svých předchozích akademických pracích.

K prvnímu uvedení existuje původní libreto inscenace z roku 1841.⁴⁵ K velmi ranému uvedení se vztahují i dramaturgické poznámky baletního mistra Antoina Tita.⁴⁶ Poté je možno pracovat s podrobnou režijní knihou Henriho Justamanta. Informace podává dále recenze⁴⁷ Théophila Gautiera (1811 – 1872) i jeho kniha *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*⁴⁸ (*Vzpomínky na divadlo, umění a kritiku*). Samostatné libreto uvádí rovněž programy k ruské inscenaci baletu z dílny Maria Petipy⁴⁹ a poznámky k ději se nacházejí i v choreografické partituře⁵⁰ z roku 1903. Zkrácené libreto uvádí později Rostislav Zacharov (1907 – 1984) v knize *Искусство балетмейстера*⁵¹ (*Umění baletního mistra*)⁵², dalším zdrojem je publikace Cyrila Beaumonta (1891 – 1976) *The Ballet Called Giselle*⁵³ a konečně rovněž *Хореографический текст балета А. Адана Жизель в редакции Л.Лавровского*⁵⁴ (*Choreografický text baletu A. Adama Giselle v úpravě Leonida Lavrovského*).

⁴⁵ Uvedené v dobovém programu. Reprint lze nalézt jako součást např. publikací: SMITH, Marian. *Ballet and Opera in The Age of Giselle*. Princeton and Oxford 2000.

LIFAR, Serge. *Giselle: Apothéose du ballet romantique*. Paris 1942.

BEAUMONT, Cyril. *The Ballet Called Giselle*. London 1944. (Zde v anglickém překladu.)

⁴⁶ Originál uložen v Petrohradském národním muzeu. Přepis do ruštiny uveden in SLONIMSKIJ, Jurij. *Жизель*. Leningrad 1969.

⁴⁷ Vyšla 5. 7. 1841 v *La Presse* ve formě otevřeného dopisu H. Heinemu.

⁴⁸ In GAUTIER, Théophile. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris 1904, s.95 – s. 110

⁴⁹ Petipa *Giselle* inscenoval několikrát – 1884, 1887, 1899 a naposled v roce 1903 pro Annu Pavlovovou.

⁵⁰ In SERGEEV, Nikolaj. *Dance notations and music scores for ballets, 1888 – 1944*. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

⁵¹ ZACHAROV, Rostislav. *Искусство балетмейстера*. Moskva : Gosudarstvenoe izdatelstvo iskusstvo, Moskva 1954

⁵² Oním baletním mistrem byl Fjodor Lopuchov, který byl ve 20. – 30. letech zodpovědným za nastudování baletů M. Petipy, J. Perrota a L. Ivanova.

⁵³ BEAUMONT, Cyril W. *The Ballet Called Giselle*. London 1944.

⁵⁴ KONJUS, Natalia. *Хореографический текст балета А. Адана „Жизель“ в редакции Л. Лавровского*. Moskva 1975

Porovnáme-li informace z této řady pramenů a zdrojů, velmi rychle zjistíme, jak se titul vyvíjel, v čem se jednotlivá libreta a synopse liší. Na co kladou důraz, jak se proměňují situace, jejich vnímání, stejně jako vnímání postav, jejich intencí i základních vnitřních charakteristik. Snaží-li se tvůrce o historickou rekonstrukci, zdá se logickým krokem sáhnout po pramenech, které jej nasměrují co nejbližší buď původnímu uvedení, či k nastudování, o jehož obnovu se snaží. Je však přesto dobré postihnout změny, kterými titul prošel v následujících desetiletích po premiéře a jak se jeho podoba uchytila ve 20. století.

Plná libreta jsou typická svou výraznou literárností a obsáhlostí. To může vést k otázce, nakolik bylo možné veškeré zmíněné detaily zachytit na jevišti. Většina libret pracuje s beletristickým jazykem, občas využívá i přímé řeči pro zachycení komunikace mezi postavami. Tyto skutečnosti zdůrazňují roli baletní pantomimy, která byla nedílnou součástí baletních představení po celé 19. století (ačkoli se s postupem času její poměr vůči tanečním scénám umenšoval). Synopse zamýšlený děj libreta koncentrují a zdůrazňují nejdůležitější pasáže, či zlomové body. Ideální je obsáhlé libreto konfrontovat s poznámkami v choreografických, či hudebních partiturách, je-li to možné. V takovém případě lze dosáhnout určitého konsenzu a dobrat se představě, co bylo považováno za skutečně klíčové.

II. 4. Taneční manuály a záznamy dobových tanečních tréninků

Pro rekonstrukci historického díla je potřeba znát estetickou normu a formu taneční techniky daného období. K tomu ideálně slouží příručky k výuce klasického tance, či teoretické úvody a poznámky uváděné v knihách, v nichž jejich autoři ustanovovali své formy taneční notace.

Z raného 19. století⁵⁵ pochází dvě díla Carla Blasise (1795 – 1878) *Traité élémentaire*⁵⁶ a *The code of Terpsichore*⁵⁷, v nichž jsou popisy dobových tanečních prvků. Ze stejného období pochází spisy Leona Michela⁵⁸ (1777 –

⁵⁵ Podrobněji o celé problematice viz NOLL HAMMOND, Sandra. *Clues to ballet technical history from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson in Dance Research*, Vol. 3, No. 1. 1984.

⁵⁶ BLASIS, Carlo. *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*. Milan : Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820.

⁵⁷ BLASIS, Carlo. *The Code of Terpsichore*. London : James Bulcock, 1828.

⁵⁸ Též znám jako Michel Saint-Léon.

1853) *Exercices de 1829, 2eme Cahier Exercices de 1830, Cahier d'exercices pour LL. AA. Royales les Princesses du Luxembourg 1830*⁵⁹ a rovněž *Letters on dancing*⁶⁰ anglického baletního mistra E. A. Théléura⁶¹ (1817 – 1844). Poznámky k tréninku uvádí ve své *La Sténochorégraphie*⁶² Arthur Saint-Léon a Leopold Adice v *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*⁶³. Významným materiálem k podobě techniky ve 2. polovině 19. století je metoda vycházející z výuky italského tanečníka Enrica Cecchettiho (1850 – 1928), jehož metoda výuky byla zaznamenána C. Beaumontem a S. Idzikowským v roce 1922⁶⁴.

Znalost a pochopení dobové techniky, názvosloví a provedení prvků je pro historicky poučenou rekonstrukci naprosto klíčové. Ačkoli slovní popis pohybu s sebou vždy z podstaty nese překážky, pedagogické manuály by měly být schopné se v popisech případným nesrovnalostem vyvarovat, jelikož vznikaly právě za účelem výuky správného provedení. Manuály jsou dále podstatné pro vyjasnění terminologie, její posun a proměnu aplikace jednoho názvu k různým pohybovým vzorcům.⁶⁵

II. 5. Memoárová literatura, korespondence, kritiky

Sekundárními prameny podávajícími informace o tanečních inscenacích jsou jednak novinové kritiky, které mohou sloužit coby reflexe nejen zhlédnutého představení, ale i celkové doby, estetického principu, diváckého přístupu k divadlu, tanci, vyprávěném příběhu a dalším. Obdobně cenné jsou vzpomínky a paměti umělců, kteří se na vzniku daných baletních titulů podíleli ať už ze stran choreografů, hudebních skladatelů, divadelních režisérů, či samotných tanečníků. Osobní reflexe nelze sice považovat za objektivní, dodávají ale další rozměr

⁵⁹ Rukopisy čtyř sešitů se nacházejí v katalogu Bibliothèque nationale de France.

⁶⁰ THÉLEUR, E. A. *Letters on Dancing reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. London, 1831.

⁶¹ Narodil Taylor.

⁶² SAINT-LÉON, Arthur. *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*. Paris : Cez l'auteur, 1852.

⁶³ ADICE, Léopold. *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, avec une monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale*. Paris : chez N. Chaix, 1859.

⁶⁴ BEAUMONT, Cyril, IDZIKOWSKI, Stanislas. *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*. London, 1922.

Další rozšiřující manuály vyšly v letech 1932 a 1977.

⁶⁵ Např. *attitude* byla v raném 19. století označována jak póza, kterou známe dnes (tedy stoj na jedné noze, přičemž cvičná noha je vytočená, zvednutá a mírně ohnutá v koleni), tak jakýkoli cvik, během něhož se přes pozici *attitude* procházelo. Rovněž celková forma pózy byla jiná – koleno bylo mírně níž než chodidlo téže nohy. Více in NOLL HAMMOND, Sandra. *Clues to ballet technical history from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson in Dance Research*, Vol. 3, No. 1. 1984.

představě o původním tvaru inscenace, stejně jako dobový kontext (příklad z pamětí Jekatěрины Vazem viz Příloha č. 2). Memoáry slavných choreografů i tanečnic nebyly ojedinělými počiny a často byly překládány do jiných jazyků ať už v celé své šíři, či jako součást historických monografií a encyklopedií. Díky tomu se staly lépe dostupnými, je však třeba mít na paměti, že s každým překladem se mírně stírá autenticita původní výpovědi. Pro práci na baletní rekonstrukci, kde vzpomínky tanečníků a tvůrců doplňují celkové znalosti spíše o drobné, byť mnohdy podstatné maličkosti⁶⁶, však postačí i překlad, zejména nevládne-li autor původním jazykem výchozího pramene⁶⁷. Zmínky o původních inscenacích lze hledat i v pamětech pozdějšího data, která reflektují soudobá představení a srovnávají je s předešlými verzemi. Opět je potřeba počítat s určitým zkreslením, nicméně chceme-li sledovat proměny konkrétního titulu, jsou i tyto zmínky cenné.⁶⁸

Dobové kritiky baletních představení jsou většinou nejzajímavější díky jazykovému stylu, který jejich autoři používají. Je nepochybné, že s vyjádřením názoru neměla většina recenzentů problémy a mnohá jejich vyjádření lze považovat za velice ostrá.⁶⁹ Četnost zmínek o baletních představeních byla v dobovém tisku poměrně hojná. Hledá-li člověk zmínky např. ve francouzských denících o představeních na pařížských jevištích, překvapí ho množství odkazů. Skutečných recenzí a kritik však zdaleka není tolik, převažují krátké zmínky o inscenacích, u nichž je maximem uvedení jména inscenátorů. Sdílnější

⁶⁶ Z memoárů J. Vazem (VAZEM, Jekatěrina. *Zapiski baleríny Sankt-Peterburskogo Bolšogo teatra*. Iskusstvo, 1937), které uvádí R. J. Wiley v monografii *A Century of Russian Ballet* (WILEY, Roland John. *A Century of Russian Ballet*. Oxford : Claredon Press, 1990) je třeba možné se dozvědět informace o podobě Gamzattiny a Nikiiny variace v posledním dějství baletu *La Bayadère* z uvedení v roce 1900.

⁶⁷ Valná většina memoárů vznikala buď v rodném jazyce umělců, či v té době mezinárodní francouzštině. Výjimku tvoří např. paměti ruské primabaleríny Tamary Karsaviny (KARSAVINA, Tamara. *Theatre Street: The Reminiscences of Tamara Karsavina*. London : Heineman, 1930), která je napsala v angličtině.

⁶⁸ Když v roce 1952 vytvořil svou *Spící krasavici* Konstantin Sergejejev, uváděl, že jde o Petipovu choreografii. T. Scholl ve své monografii o tomto baletu (SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. Yale University Press, 2004) uvádí překlad vzpomínek Dmitrije Čerkaského, který popisuje značně individuální přístup k Petipovu odkazu. Klade si např. otázku, proč bylo tzv. *Růžové adagio* považováno za to cenné, co je třeba zachovat, ale velké *pas de deux* ve 3. jednání již nikoli. Reflektuje rovněž proměnu *pas d'action* ve 2. jednání, z něhož se stala ukázka virtuozity partnerské taneční techniky.

⁶⁹ Když např. Gorskij uváděl roku 1900 v Moskvě *Don Quijota*, petrohradské noviny *Петербургская газета* uveřejnily kritiku se slovy, že inscenace byla naprosto dekadentní. Roku 1902 se Gorského inscenace uváděla i v Petrohradě, kritička Krančekovová se vyjadřovala k dekoracím Konstantina Korovina a Alexandra Golovina slovy, že bez znalosti perspektivy není možné pracovat pro nejlepší carské divadlo. Noviny *Новое время* rovněž zmiňovaly nulovou perspektivu dekorací, nadto v nich nebyla žádná živost, či jemné barvy. Více zmínek o dobové kritice lze nalézt např. in SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine*. London : Routledge, 1994.

pravidelně samozřejmě bývají recenze premiér a uvedení zcela nových baletních titulů, které vždy provázela zvýšená vlna pozornosti. Současným tvůrcům, kteří chtějí inscenovat historickou verzi baletního titulu tak kritika opět dopomůže vytvořit ucelenější představu o představení i o jeho přijetí.

II. 6. Obrazové a filmové záznamy

Podstatnou stránkou představení je přirozeně i jeho vizualita. Z valné většiny archivy divadel, či národní knihovny disponují původními návrhy kostýmů, scény i dekorací (pro několik příkladů viz Příloha č. 8). Existují rovněž rytiny, či ilustrace, které zachycují typické, či zajímavé scény baletů. Ne vždy se musí nutně jednat o přesný odraz skutečnosti odehrávající se na jevišti, je ovšem možné získat alespoň představu o atmosféře a náladě, což je obdobně podstatné. Poslední třetina 19. století pak rovněž disponuje fotografickým materiálem, který zobrazuje tanečníky v kostýmech. Nejedná se o výjevy přímo z jeviště, spíše o snímky pořízené v ateliérech, pro něž byli tanečníci speciálně aranžováni. I přesto ale takový materiál poskytuje množství informací. Nejen o skutečné podobě kostýmu, ale rovněž o estetice tanečnickova těla, dává představu o skutečných lidech, kteří ve své době tančili v baletních inscenacích, o tom, jak se na základě své fyzické tělesné stavby asi mohli pohybovat, co jim umožňoval, či naopak znemožňoval kostým apod. Fenoménem prostupujícím celé 19. století byly rovněž novinové karikatury (pro několik příkladů opět viz Příloha č. 8), v nichž se autoři nezdráhali zobrazovat i tanečníky. Takováto zobrazení ze své podstaty zdůrazňují typické znaky osoby, či role, kterou představoval. Díky tomu i obrázek původně zamýšlený pouze pro pobavení může sloužit jako zdroj informací o pohybové kultuře a kultuře těla.

Počátek 20. století znamenal obrovský technologický postup ve formě rozšiřování filmového záznamu. První kratičké filmové záznamy zachycující tanečníky v Bournonvillových baletech, tedy v dílech, která pocházejí z poloviny 19. století, pocházejí již z let 1902 – 1906. Jedná se např. o dámské sólo hlavní postavy z baletu *La Syphide*, či tarantellu z baletu *Napoli*.⁷⁰ Jestliže jsou obrazové prameny vynikající pro pohled na dobové estetické vnímání, filmové prameny jsou i přes svou nízkou technickou kvalitu naprosto neocenitelné.

⁷⁰ Pět filmových záznamů je možné zhlédnout na serveru youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=l7xkcl0l6zA&list=PLC0914E8839071E2D> (vid 30. 3. 2019)

Toto jsou tedy příklady jen těch nejzákladnějších zdrojů a typů pramenů, jichž autoři historicky poučených rekonstrukcí mohou využít. Vždy je však potřeba mít na paměti jejich slabiny a podrobit je dostatečné kritické revizi. V poslední části své práce se zaměřím na přiblížení toho, jak doopravdy pracovalo několik autorů rekonstrukcí děl 19. století, kterých pramenů využívalo a do jaké míry, kde cítili nedostatky a kde např. získali informace, které by ani neočekávali. V případě tzv. tradičních titulů lze pracovat i s informacemi o jejich prvních znovuuvedeních. Ne vždy jsou sice jejich autoři zcela sdílní a otevření v přiznání vlastních redakcí, pokud je ale možno konfrontovat jejich výsledky práce s informacemi a prameny pojednávajícími o originálu, mohou první znovuuvedení zaplnit i některá slepá místa, která se původním zdrojům postihnout nepodařilo. Práce na tomto poli musí být však o to pečlivější.

III. CHOREOGRAFICKÝ ZÁPIS POMOCÍ SLOVA A ILUSTRACE

Nejčastějším typem pramenů, které se věnují zachycení konkrétní taneční choreografie, jsou slovní zápisy. Takovéto prameny používají pouze slovní popis, který je druhdy doplněn o figurativní nákresy, jež pomáhají doplnit obraz zachycovaného tance, jeho formální stránku, či strukturu choreografie v prostoru.

Nejvýraznějšími tvůrci těchto slovních zápisů v 19. století byli Henri Justamant a rovněž Auguste Bournonville. Metodě zápisu Justamanta a Bournonvilla se budu věnovat více v následujících podkapitolách. Záznamu, který používá zejména ilustrace, se věnoval Franz Opfermann (1809 – 1874) i jeho syn, Franz Opfermann mladší (1835 – 1908). Jelikož je jejich činnost na tomto poli poměrně málo známá, věnuji jim zde více pozornosti.⁷¹

Opfermann starší roku 1838 opustil Vídeň, kde byl tanečníkem a baletním mistrem, a přešel do angažmá v německém Karlsruhe a poté ve stejných funkcích působil deset let v Mnichově, kde pobýval se svou manželkou Rosalií Prinster a dvěma dětmi, synem Franzem a dcerou Rosou. V mnichovském divadle vystřídal Jeana Roziera (1791 – 1861). Tamní soubor čítal pouze tři muže a pět žen na pozici sólistů, a dále pět mužů ve sboru spolu se 14 sborovými tanečnicemi. Dále Opfermann pracoval v Berlíně, či Norimberku a do důchodu se odebral roku 1854. Jeho syn Franz začal taneční kariéru ve Vídni, poté se přesunul do Budapešti, působil rovněž v Bratislavě a Štýrském Hradci a nakonec v Berlíně. V roce 1866 se vrátil do Vídně jako baletní mistr, poté působil ve Frankfurtu nad Mohanem (1881), znovu ve Vídni (1884) a v newyorské Metropolitní opeře (1885 – 1887). Opfermannovi společně vytvořili knihu *Tanz-Gruppen*⁷², jejíž jediný rukopisný exemplář je k nalezení v Salcburku v Derra de Moroda Dance Archives. Jedná se soubor 132 stran tanečních ilustrací, jež jsou doplněny vysvětlujícími komentáři. Úvodní strana knihy uvádí, že mladší

⁷¹ Více o této problematice např.

JESCHKE, Claudia. ARTWOOD, Robert. *Expanding Horizons: Techniques of Choreo-Graphy of 19th Century Dance*. In *Dance Chronicle*, vol. 29, no. 2, 2006.

⁷² OPFERMANN, Franz. *Tanz-Gruppen*. Choreografie. Manuskript, lavierte Bleistift- und Federzeichnungen. DdM 6925

z Opfermannů působil deset let v carském divadle v Petrohradu⁷³ a jeho otec byl sólistou a baletním mistrem v Mnichově u dvora krále Maxe Bavorského. Strukturou se kniha blíží rodinnému archivu, který dokumentuje vysokou profesionální taneční úroveň. Ilustrace ukazují především tanečnice na zkouškách, či v kostýmech. Postavy jsou zobrazovány z divákova pohledu, důraz je kladen na kostým i účes, což dotváří celkový obraz tanečnice daného období. Rovněž jsou zobrazovány taneční skupiny, z nichž je patrné, že se často pracovalo s rekvizitami a různými proprietami, jakými byly květiny, různé girlandy apod. Pozornost je upřena k prostorovému rozmístění, estetice linií a celkové harmonii. Žádná z ilustrací nicméně není popsána, či přiřazena ke konkrétnímu baletnímu titulu. Informace, které z tohoto pramenu můžeme získat, jsou tak spíše obecné, nicméně stále nepřehlédnutelné.⁷⁴

Charakteristika slovního tanečního zápisu

Na první pohled se silnou stránkou slovních tanečních zápisů jeví jejich jednoduchá srozumitelnost. Není potřeba si osvojovat složité poučky, pravidla, principy a formu grafického systému, je pouze nutné rozumět již existujícímu jazyku, v němž autor svůj zápis pořídil. Na druhé straně není vždy jednoduché či dostatečné popsat pohyb pouhým slovem, a snadno proto může docházet k nedorozumění. Celý proces pak o to více stěžuje, je-li potřeba řečený zápis přeložit do jiného jazyka. V případě grafické notace, ať už používá jakéhokoli principu a znaků, k něčemu takovému nedochází. Příkladem může být tradiční moderní notace hudební, která je v hudebních kruzích srozumitelná napříč světem.

Slovní zápis umožňuje svému autorovi zachytit veškeré detaily a specifika zachycovaného tance, neboť zde neexistují omezení např. striktními osnovami, či značkami. Rovněž je možno bez problému podrobně rozepsat vztah pohybu k hudbě, popsat pohyb a jeho způsob provedení, průběh i zakončení. Pořít nicméně takto informačně obsáhlý zápis je nesmírně časově náročné a vyžaduje od autora maximální soustředění. Není proto překvapením, že valná většina slovních zápisů takovéto detailnosti ani v nejmenším nedosahuje. Nedostatečnost

⁷³ Rukou Franciscy Derra de Morody je ovšem dopsáno, že v Petrohradu Opfermann nikdy nepůsobil.

⁷⁴ Více viz in. JESCHKE, Claudia, ARTWOOD, Robert. *Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth Century Dance* in Dance Chronicle, Vol. 29, No. 2. 2006.

je patrná zejména v laxním přístupu k hudebnímu doprovodu a jeho provázanosti se zapisovanou choreografií.

Zjednodušit popis pohybů v případě zápisu choreografie tančené na bázi klasického (akademického) tance pomáhá kanonizovaný soubor prvků a jejich estetické konvence. Díky tomu není potřeba složitě a zdlouhavě vše rozepisovat. Za příklad vezměme slovní popis pózy *arabesque*: tanečnice stojí na pravé noze s propnutým kolenem a vytočenou v kyčli *en dehors*, s levou nohou zvednutou v určitém úhlu od stojné končetiny, s propnutým kolenem i nártem a mířící vzad za tělo. I přesto vyvstávají nové problémy. Jakkoli je klasický tanec ve svém základu kanonizovaný, kosmopolitní a jeho principy v podstatě neměnné, provedení prvků, jejich estetická forma i názvy podléhají v průběhu staletí změnám. Je tedy třeba znát dobové požadavky, které byly pedagogy klasické techniky na tanečníky kladeny. Těch je možno se dopátrat v učebnicích klasického tance, které byly vydávány a s nimiž pracovali jednotliví baletní mistři.⁷⁵ Současně je neopominutelnou proměnnou geografický původ daných zápisů. Byť klasická taneční technika používá francouzské pojmosloví pro veškeré své prvky, z čehož by se dalo usuzovat, že je svým způsobem mezinárodně srozumitelná, tradice jednotlivých národních baletních škol se mnohdy velmi liší. Je tedy třeba mít na paměti, že prvek jednoho jména nemusí znamenat totéž ve Francii, v Itálii, či v Rusku.

V následujících dvou podkapitolách bude možné porovnat slovní zápisy Augusta Bournonvilla (zpracovaného A. Hutchinson Guest a K. A. Jürgensenem) a italský zápis z pozůstalosti Augustina Bergera - jejich přístup k problematice zachycení tance, formálnost zápisu i jeho strukturu. Nejprve ale budu věnovat pozornost režijním knihám Henriho Justamanta.

III. 1. Režijní a choreografické knihy Henriho Justamanta

Francouzský baletní mistr Henri Justamant je autorem patrně nejrozsáhlejšího kompendia slovně psaných záznamů tanečního repertoáru zejména z 2. poloviny 19. století. Jeho režijně choreografické knihy jsou v poslední době objevovány v různých archivech a knihovnách – největší fondy

⁷⁵ Více k této problematice např. v článku HAMMOND NOLL, Sandra: *Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson*, in *Dance Research* Vol. 3, No. 1, 1984.

se nacházejí v Bibliothèque nationale de France, Public Library v New Yorku a v univerzitní knihovně v Kolíně nad Rýnem. Patrně prvním veřejně známým pramenem byl Justamantův zápis romantického baletu *Giselle*, který v roce 2002 zakoupen v rámci akce zástupcem Deutsches Tanzarchiv a roku 2008 vydán tiskem.⁷⁶ Objemný dokument je tvořen 236 stranami textu a nákresů.⁷⁷ Část pozůstalosti je k nalezení v Jerome Robbins Dance Collection v Public Library v New Yorku.

Název	Autor hudby ⁷⁸	Místo uvedení	Datum uvedení
<i>Les parisiens à Londres</i>		Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	29. září 1866
Divertissements de <i>La tour de Nesles et du Bossu</i>	A. Artus, ⁷⁹ Calendini	Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	Březen 1867
Ballets de <i>La revue</i>	Albert Vizentini, ⁸⁰ Bessac, Jozet etc.	Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	28. prosince 1867
<i>Les fugitis</i>		Théâtre de la Gaité Paříž	17. července 1868
Ballets dans <i>Salvator Rosa</i>	Jozet	Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	1868
Divertissements de <i>Gilbert Danglars</i>	Jonas	Théâtre de la Gaité Paříž	12. března 1870
Divertissements de <i>La chatte blanche</i>	Jonas	Théâtre de la Gaité Paříž	16. dubna 1870
Monsieur de Pourceaugnac,	Lully ⁸¹	Théâtre de la Gaité	2. dubna 1876

⁷⁶ JUSTAMANT, Henri. *Giselle ou les Wilis: ballet fantastique en deux actes. Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*. Ed. Peter, Frank-Manuel, OLMS, Hildesheim 2008.

⁷⁷ Podrobněji jsem se tomuto prameni věnovala ve svých předchozích akademických pracích.

RAFAJOVÁ, Zuzana. *Balet Giselle v zápisu Henriho Justamanta ze 60. let 19. století*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance.

RAFAJOVÁ, Zuzana. *Analýza 1. jednání baletu Giselle*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance.

⁷⁸ Uváděna forma jména jako v originálním prameni.

⁷⁹ Amédée Artus (1815 – 1892)

⁸⁰ Albert Vizentini (1841 – 1906)

⁸¹ Jean Baptiste Lully (1632 – 1687)

intermèdes et danses		Paříž	
Ballets des <i>Erynnies</i>		Théâtre de la Gaité Paříž	19. května 1876
<i>Le bourgeois gentilhomme</i> , intermèdes et danses	J. B. Lully	Théâtre de la Gaité Paříž	23. ledna 1876
Ballets dans <i>Cendrillon</i>	Victor Chéri ⁸²	Théâtre de la Porte-Saint-Martin Paříž	20. září 1879
Ballets dans <i>Le voyage de la lune</i>	Jacques Offenbach ⁸³	Théâtre de la Gaité Paříž	26. října 1879
1. – 14. tableaux, mise en scène de <i>L'arbre de Noël</i>		Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	4. října 1880
Grand ballet du <i>Royaume de Noël</i>	Georges Jacobi ⁸⁴	Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	6. října 1880
Ballets dans <i>Les chevaliers du Brouillard</i>	Lonati, ⁸⁵ Massif	Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	únor 1881
Ballets de <i>La biche au bois</i>	A. Artus	Théâtre de la Porte-Saint-Martin Paříž	10. září 1881
Ballets du <i>Petit Faust</i>		Théâtre de la Porte Saint-Martin Paříž	15. února 1882
<i>Les folies espagnoles</i>	Gerard von Brucken Fock ⁸⁶	Théâtre de la Gaité Paříž	30. dubna 1885

Bibliothèque nationale de France (Francouzská národní knihovna) poměrně nedávno zveřejnila velkou řadu pramenů, jejichž autorem je H. Justamant. Jedná se o soubory zápisů kratších samostatných baletů, jejich částí a tanců, či tanečních scén z převážně francouzských oper.

⁸² Victor Chéri (1830 – 1882)

⁸³ Jacques Offenbach (1819 – 1880)

⁸⁴ Georges Jacobi (1840 – 1906)

⁸⁵ Carlo Ambrogio Lonati (1645 – 1712)

⁸⁶ Gerardus Hubertus Galenus von Brucken Fock (1859 – 1935)

Název	Autor hudby	Místo uvedení	Datum uvedení
<i>Le fils de l'alcade ou Les deux chasseresses</i> , ballet comique en un acte		Grand Théâtre de Marseille	1843
<i>Le royaume des fleurs</i> , ballet féerie en deux actes	Bertou	Grand Théâtre de Marseille	1845
<i>Les meuniers</i> , ballet comique bouffle		Grand Théâtre à Bordeaux	1846
<i>La fiancée du magot</i> , ballet chinoiserie en deux tableaux		Grand Théâtre Bordeaux	Září 1847
		Grand Théâtre Bordeaux	1850
		Théâtre de la Monnaie Brusel	1861
Danses d'opéras comiques pas dans <i>La Fée aux roses</i> pas dans <i>Le cheval de bronze</i> pas dans <i>Le médecin malgré lui</i>			1849 - 1863
<i>Le carnaval de Venise</i> , ballet en trois actes et quatre tableaux	Persuis, ⁸⁷ Kreutzer ⁸⁸	Lyon	1850
Divers pas nobles, pas avec groupes			1852 - 1855
Divertissements d'opéras comiques avec coryphées et dames du corps de ballet <i>Juagarita</i> <i>L'étoile du nord</i> <i>Giralda</i> <i>Roi des Halles</i>			1852 - 1876

⁸⁷ Louis-Luc Loiseau de Persuis (1769 – 1819)

⁸⁸ Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831)

<i>Le pré aux clercs</i> <i>Paul et Virginie</i>			
Divertissements d'opéras comiques avec des sujets secondaires <i>Martha</i> <i>Si j'étais roi</i> <i>Les amours du Diable</i> <i>Lalla Roukh</i>			1853 - 1877
Pas, valse et mixte			1855 - 1862
Pas de genres			1855
Grand pas <i>La Cypriote</i> - La reine de Chypre <i>Satyres et</i> <i>bacchantes</i> – Herculanum Pas de Diane			1860 - 1862
Ballets – <i>Peau d'âne</i>		Théâtre de la Renaissance Nantes	1868
<i>Le puits qui chante</i> <i>La reine Carotte</i> <i>Les griffes du Diable</i>			1871 - 1872
<i>Ballet des Amours</i> , divertissement du <i>Boudoir de Vénus</i>	Diaz	Théâtre du Châtelet d'eau Paříž	8. září 1872
Divertissements, ballets des <i>Sept</i> <i>corbeaux</i>		Théâtre Victoria Berlin	3. října 1847
Ballet de <i>La ballet au</i> <i>bois dormant</i>	Litolff ⁸⁹	Théâtre Victoria Berlin Théâtre national du Châtelet Paříž	3. října 1874 4. dubna 1876
Ballets des <i>Fugitifs</i>		Théâtre du Châtelet Paříž	6. února 1875
Ballets de <i>Dimitri</i>	V. Joncières ⁹⁰	Théâtre national lyrique	5. května 1876

⁸⁹ Henry Charles Litolff (1818 – 1891)

⁹⁰ Victorin de Joncières (1839 – 1903)

		Paříž	
Ballets d' <i>Obéron</i>		Théâtre national lyrique Paříž	8. června 1876
<i>Fairys-home</i> , ballet féerie en quatre tableaux et apothéose	G. Jacobi	Royal Alhambra Londýn	26. prosince 1876
Danses d'opéras bouffes <i>La Camargo</i> <i>Kosiki</i> <i>Le Saïs</i> <i>La bonne aventure</i>			1876 - 1882
Ballets et rôle de <i>Fiametta du Timbre d'argent</i>	de Saint- Saëns ⁹¹	Théâtre national lyrique Paříž	23. února 1877
Ballets dans <i>Madame Thérèse</i>		Théâtre du Châtelet Paříž	9. října 1882
<i>Les forges infernales</i>	Hubans	Théâtre du Châtelet Paříž	Červenec 1883
<i>La vague</i> , ballet en deux tabeaux	Métra, ⁹² Roger	Palace Théâtre Paříž	10. dubna 1883
Ballet des bohémiens et soldats	Lecocq ⁹³	Eden-Théâtre Paříž	30. listopadu 1888
Ballets les fleurs guerrières et les flocons de neige	Lajarte ⁹⁴	Eden-Théâtre Paříž	16. září 1888

Část díla je rovněž uložena v Theaterwissenschaftlichen Sammlung knihovny univerzity v Kolíně nad Rýnem.

Název	Autor hudby	Místo uvedení	Datum uvedení
<i>La Joueur de Bignou ou le Querz enchanté</i>	Bertou	Théâtre de la Monnaie Brusel	1850
<i>Les Contrebandiers</i>	Jozet	Grand théâtre Lyon	1850

⁹¹ Charles Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

⁹² Jules-Louis-olivier Métra (1830 – 1889)

⁹³ Alexandre Charles Lecocq (1832 – 1918)

⁹⁴ Théodore Lajarte (1826 – 1890)

<i>Les Bohémiens Contrebandiers</i>	Jozet	Grand théâtre Lyon	1850
<i>La Lore-Ley</i> Pas de deux Variation de danse Solo de piston	J. Luigini ⁹⁵	Grand théâtre Lyon	23. ledna 1856
<i>Quasimodo ou la Bohémienne</i>	J. Luigini	Grand théâtre Lyon	1859
<i>La Fille du ciel</i>		Théâtre de la Monnaie Brusel	1. září 1861
<i>Le Magicien</i> le Grand pas de deux	Jozet	Théâtre de la Monnaie Brusel	30. září 1861
<i>Les Dentelles</i>	Calendini	Théâtre de la Monnaie Brusel	?1862 – 1864?
<i>Les Songes</i>		Théâtre de la Monnaie Brusel	Prosinec 1862
<i>Le diable à quatre</i>	Adolphe Adam	Grand théâtre Lyon	1893
<i>Flamma</i>	Fievez	Théâtre de la Monnaie Brusel	19. prosince 1863
<i>Les Nymphes Amazones</i>	J. Luigini	Théâtre de la Monnaie Brusel	26. května 1864
Divertissements du <i>Faust</i>	Charles Gounod ⁹⁶	L'Academie impériale de Musique Paříž	3. března 1869

Samotný Henri Justamant byl doposud tanečními encyklopediemi a sborníky spíše přehlížen. Částečně jistě i proto, že historikové se zaměřovali nejvíce na baletní mistry a choreografy tvořící na scéně pařížské Opery, kde Justamant působil pouze jednu sezónu a nezanechal po sobě významnější stopu.

⁹⁵ Alexandre Clément Léon Joseph Luigini (1850 – 1906)

⁹⁶ Charles-Francois Gounod (1818 – 1893)

Justamant se narodil 29. března 1815 v Bordeaux jako nejstarší ze tří synů Augusta Justamanta a jeho manželky Marie. Taneční kariéru započal v divadle v rodném městě, poté se přesunul do Marseille a Nantes. Mezi lety 1849 – 1861 působil coby choreograf a první tanečník charakterních tanců v Grand Théâtre v Lyonu⁹⁷. Některé z jeho prací později převzalo divadlo Théâtre de la Monnaie v Bruselu⁹⁸. V 60. letech Justamant pracoval především v Paříži. Nejprve se uplatnil ve Folies Bergères, rovněž v baletním souboru divadla Porte-Saint-Martin a nakonec i v pařížské Opeře. V sezóně 1868/1869⁹⁹ byl prvním baletním mistrem hlavní francouzské scény.¹⁰⁰ Během této sezóny však bohužel nebyl uveden žádný nový baletní titul. Jedinou Justamantovou choreografickou prací bylo divertissement v opeře *Faust* Charlese Gounoda. O jeho působení v Opeře lze nalézt zmínku v *La France musicale* z roku 1869, kde se v oddílu aktualit oznamuje, že podal demisi a na jeho místo prvního baletního mistra nastupuje M. Mérante.¹⁰¹

Justamant působil i v zahraničí. Jako baletní mistr našel uplatnění v Bruselu (1862 – 1864), Berlíně (1874), či v londýnském divadle Alhambra. Zde vytvořil roku 1877 choreografii do anglické premiéry opery *Orfeus v podsvětí* Jacquese Offenbacha. Poté až do své smrti v roce 1890 v Parc Saint-Maur působil v Paříži, především v divadle Folies Bergères.

Justamantovy záznamy jsou psány ručně a sdružovány v samostatných knihách vázaných v pevných deskách, či velkých sešitech.¹⁰² V úvodu každé režijní knihy je uveden název baletu, případně opery, z níž dále popsaná choreografie pochází. Justamant se k autorství zápisu hlásí hned v počátku, kdy pod nadpisem uvádí, že daný balet, či scény byly „*composés et régles par M. Justamant*“ tedy „vytvořeny a řízeny panem Justamantem.“ Velmi často je uvedena bibliografie titulu, tedy její autoři (skladatel, případně libretista, režisér, scénograf, autor kostýmů apod.), datum prvního uvedení a rovněž divadlo, v němž se odehrála

⁹⁷ Zde se o jeho působení zmiňuje *Almanach des spectacles* pro rok 1853.

⁹⁸ V jeho zápisu *Giselle* je v závěru zapsáno *pas de deux*, které bylo podle nadpisu uvedeno právě v inscenaci pro toto divadlo.

⁹⁹ V této sezóně byl na pařížské scéně na dlouhé roky naposled uveden balet *Giselle*. Konkrétně 2., 12. a 25. října 1868.

¹⁰⁰ V *Derrière la taile (foyers, coulisses et comédiens). Physiologies des Théâtres parisiens* autora A. Vizentiniho z roku 1868 se kapitola o Opeře zmiňuje pouze o baletním mistrovi Lucienu Petipovi.

¹⁰¹ In *La France musicale*, Paris, 1869, s. 395.

¹⁰² Tak je tomu alespoň v případě materiálů uložených ve Francii. Předpokládám ovšem, že i v dalších fondech knihoven budou Justamantovy zápisy vypadat stejným způsobem.

premiéra. V případě zápisu samostatného baletního představení následuje soupis hlavních postav, počet sborových tanečníků, rozdělení baletu do jednání a druhdy rovněž soupis tanců. Jedná-li se pouze o zapsané scény z oper, vystačí si Justamant se soupisem tanců a s počty tanečníků, kteří jej prováděli, není výjimkou, že jsou uvedena jména interpretů. U zapsaných *Pas de genres* vypadá úvodní přehled takto:

Název	Počet tanečníků	Skladatel
Tarantella	3	
Polka mazourk	6	Massip
Mazourka	4	Rozet
Norvegienne	2	Corbeille
Crakovienne	2	Rozet
Redova	2	Rethaler
Mazourka	6	
Matelotte gig	1	
Arlequinade	8	Massip
Anglaise	2	Massip
Anglaise	4	Corbeille
Pas de momie	16	Corbeille
Pas de marquis	16	

Samotný zápis je veden následujícím způsobem. Stránka je orientována na výšku, ohraničena z obou stran okraji. V pravém okraji je na jeho počátku zaznamenána notová osnova, která značí začátek hudebního doprovodu, dále jsou zaznamenána čísla, která značí počet taktů, po které se odehrává na jevišti popsána akce. Ta je popsána jednoduše slovně, užívá se francouzské terminologie prvků klasického tance a jednoduchých popisů jako „*tanečnice běží z levého rohu*“, „*paže se zvedají en couronne*“, „*všichni klekají na podlahu*“ apod.

Pro tanečnický a jejich pohyb využívá Justamant figurativních nákrešů, které vždy předchází nad popsanou akcí. Figurka tanečnice je značena červeným inkoustem, stejně tak i její taneční pohyby. Tanečnickova figurka a choreografie je zapsána inkoustem černým. Barevné dělení je potřebné nejen při zápisu tance, ale i v samotných nákresech postav, jelikož figurky muže i ženy jsou vyvedeny jako

by měly oblečeny sukně.¹⁰³ Jestliže Justamant zapisuje větší sborovou scénu, používá pro tanečnický místo figurek pouhý kolečka v prostoru. Pohyb je naznačen tečkovanou čarou, kdy tato začíná od načrtnuté postavy a postupuje dále do závěrečného bodu. Výtvarně si Justamant dává záležet rovněž na zakreslení kulis, či jiných scénických prvků, případně propriet, které tančící drželi v ruce (girlandy, hole apod.). V levém svislém okraji podél strany mohou být rovněž uvedena čísla. Ta značí čísla figur, vazeb, či jednotlivých choreografických sekcí. Tohoto je užíváno zejména v čistě tanečních scénách, kde je potřeba strukturu choreografie jasněji členit. Justamant do svých zápisů doplňuje i nejrůznější poznámky. Týkají-li se hudebního doprovodu, jsou z většiny vepsány v pravém okraji. Do levého okraje uvádí Justamant např. poznámky k ději, či situaci, na níž zapsaný tanec navazoval, případně nastiňuje situaci.

V zapisování byl Justamant nesmírně pečlivým autorem. Jeho nákresy jsou i přes naprostou jednoduchost přesné, zápisy krokového materiálu jsou rovněž tak podrobné, jak jen je to možné. Největším kamenem úrazu pak po této stránce může být pouze proměna podoby a formy jednotlivých tanečních prvků. Je tedy potřeba vždy zápis konzultovat, jak bylo v předchozích kapitolách řečeno s dobovými materiály zabývajícími se taneční technikou, tréninkem, výukou a formalizací klasického baletního tvarosloví. Dalším problémem je poněkud laxnější přístup k hudebnímu podkladu taneční akce. Kromě začátku hudebního čísla a počtu taktů není možné nalézt přesnější informace. Víme pak třeba jen, že se určitá popsaná vazba tančila po osm taktů, nevíme ovšem, jak dynamicky bylo tempo mezi zapsané prvky rozloženo.

Rozsah Justamantova choreografického materiálu podává mimo jiné rovněž určitý obrázek o dobovém repertoáru hudebního divadla, zejména s ohledem na romantickou operu. Typickým zástupcem zejména na francouzských jevištích byla forma tzv. *grand opéra*, nejsilněji zastoupená produkcemi v pařížské Opeře od 20. do 60. let 19. století. Účelem baletních scén bylo podpořit hlavní děj opery, její atmosféru¹⁰⁴ i srozumitelnost, což se dělo zejména díky pantomimě. Balet rovněž sloužil coby nositel zobrazení místa a času, v němž se děj opery

¹⁰³ Takto je tomu u většiny zápisů. Při studiu materiálů z archivu Bibliothèque nationale de France jsem nicméně narazila i na zápisy, které v nákresech mužů využívají černé figurky „s kalhotami“. Např. ve sbírkách k *Pas de genres*, *Grand pas*, *Pas valse*.

¹⁰⁴ Např. scéna ve 3. jednání opery *Huguenoti* zobrazující tance cikánů na pařížských ulicích, ukazovala reálný svět a život daného období.

odehrával. Nejen díky kostýmům, na jejichž výpravnosti se nešetřilo, ale rovněž určitými typizovanými tanečními prvky. Zde tak můžeme pozorovat rozvoj charakterních tanců, tolik oblíbených ve velkých baletních fériích posledních desetiletích 19. století. Baletní scény se ve velkých operách staly zejména na francouzských jevištích natolik nepostradatelnými, že někteří tvůrci balety do svých děl, pokud měla být ve Francii uvedena, speciálně přidávali.¹⁰⁵ Současně baletní scény fungovaly jako nositel určité estetiky a prostá potěcha oka divadelních mecenášů, čímž se zvyšovaly zisky operního domu.

Díky Justamantově práci nicméně můžeme pozorovat i druhý fenomén, kterým byly taneční scény komponované do existujících oper jinými hudebními skladateli, velmi často hráči divadelního orchestru. Významnou část Justamantových choreografických zápisů tvoří i scény z méně známých, či téměř neznámých, drobných komických oper. I tím je ovšem výborně doložena vysoká oblíbenost tance na jevišti poloviny 19. století.

III. 2. Auguste Bournonville a jeho přístup k zapisování choreografie

Auguste Bournonville se kromě tvorby choreografií poměrně intenzivně zajímal i o možnosti jejich zachycení, uchování a předávání novým generacím. V současné době je z jím uváděného repertoáru známo 12 samostatných baletů a dalších menších *divertissements*, což je zhruba jen pětina celého jeho rozsáhlého odkazu.

Bournonville se narodil 21. srpna 1805 v Kodani, pod vedením otce se začal věnovat tanci a posléze odjel do Paříže. Zde se už od počátku zajímal kromě svého vlastního tanečního umění i o možnosti tanečního zápisu. Když se roku 1820 se svým otcem Antoinem dostal do Paříže, zapsal si veškeré prvky z tréninků, které absolvoval u Augusta Vestrise (1760 – 1842). Po návratu do Dánska na počátku 30. let 19. století uváděl v Kodani především převzatá, adaptovaná francouzská baletní díla, která znal ze svého působení v Pařížské Opeře v letech 1826 – 1829. Od poloviny 30. let se začal věnovat vlastní

¹⁰⁵ Z českých skladatelů můžeme zmínit Bedřicha Smetanu. Když chtěl svou *Prodanou nevěstu* nabídnout pařížské Opeře, dokonponoval tři nové tance.

Giuseppe Verdi musel do svého *Macbetha* pro Paříž rovněž přidat taneční scény, ačkoli jinak se jim ve svém díle spíše vyhýbal.

choreografii. Roku 1848 přestal tančit a vrhl se o to usilovněji do zachycování svých choreografií. Zapisoval si veškeré své velké tituly, ať už šlo o originální balety, či převzaté starší kusy. Jeho poznámky měly sloužit především jako základní paměťová pomůcka během zkoušek. Bournonville je primárně psal do zkušebních houslových partů, občas i do skladatelských listů celkové partitury. Díky tomu jsou jeho zápisy pevně svázány s hudebním doprovodem. Upřednostňoval metodu zápisu, kdy poznámky psal pod hudební osnovu. Akce a gesta jsou popsány slovně, povětšinou v dánštině. Skupiny, pozice a pohyby jsou indikovány tečkami, čárkami a linkami, prvky jsou uvedeny ve francouzské terminologii klasického tance s kratičkými poznámkami o směru provedení. Pro svůj zápis používal vše, co mohlo pomoci – zkratky, značky i figurky (ukázky viz Příloha č. 5). Později Bournonville přistoupil k psaní poznámek na samostatné listy papíru, případně do jednotlivých knih. V takových případech dbal na uvedení hudebního čísla na počátku choreografického zápisu.¹⁰⁶

Od roku 1848 začal pracovat na svém nejvýznamnějším teoretickém díle *Études Choréographiques*.¹⁰⁷ K tvorbě jej nejvíce inspirovala taneční notace Arthura Saint-Léona, na níž mu imponovala nezávislost na jakémkoli jazyce. V předmluvě ke svému *Études Choréographiques* s podtitulem *Désirées aux Artistes de la Danse* píše, že zjistil, že jen velmi málo žáků se chce Saint-Léonovu metodu učit, zřejmě z důvodu její náročnosti. Proto se rozhodl vytvořit vlastní systém.¹⁰⁸

Své myšlenky formuloval např. takto:

Uchovejme správně všechny názvy prvků předcházejících škol a na jejich základě budujme prvky nové.

...

Nalezněme jednoduché znaky pro zápis směru a zkratky, které umožní lepší zápis pod hudební linkou.

...

¹⁰⁶ Část jeho manuskriptů je uložena v Det Kgl. Bibliotek (Královské dánské knihovně). Některé rukopisy jsou pak rovněž součástí soukromých archivů.

¹⁰⁷ Vydáno poprvé 1855, poté 1861.

¹⁰⁸ In A. Hutchinson Guest, K. A. Jürgensen: *The Bournonville Heritage, A Choreographic record 1829 – 1875*. Dance Books Ltd 1990.

*Tvořit a uchovávat změny, variace a celé tance. Obohacovat poznámky v našich partiturách, aby bylo možné jich v budoucnu co nejlépe využít.*¹⁰⁹

V neposlední řadě vyžadoval, aby pantomima měla formu dialogu. Chtěl se současně vyvarovat konvenčním gestům a jejich mnohovýznamnosti.¹¹⁰

Pro slovní popis navrhoval francouzštinu jako jazyk umění, jenž přirovnával k italštině v hudební teorii a latině v exaktních vědách. Uvědomoval si současně, že tanec je umění závislé na přítomném okamžiku, z čehož vyplývá obtížnost jeho zachycení na papír (poeticky tanec přirovnával k dětskému smíchu). Popsatelnost znaky je podle Bournonvilla nedokonalá, nemáme se tedy snažit o nesmrtelnost, jelikož není možná.¹¹¹ V závěru své teoretické eseje uvedl seznam geometrických značek a zkratek, kterých se rozhodl pro zápis používat (viz Příloha č. 5).

S Bournonvillovými choreografickými zápisy podrobně pracovala britská taneční teoretička Ann Hutchinson Guest spolu s dánským hudebním, tanečním a divadelním historikem Knudem Arne Jürgensenem. Hutchinson Guest k práci s těmito prameny uvádí, že je-li člověk obeznámen s Bournonvillovou taneční technikou a kroky, je rekonstrukce zapsané choreografie možná. Věrná reprodukce však vzniknout nemůže. Poznámky jsou na to příliš fragmentární, chybí zápisy pohybů a pozic paží, rovněž náčrty pohybu v prostoru a směrů nejsou vždy jasné. Zdůrazňuje také, že je třeba brát v potaz, kdy byl zápis pořízen. Jestliže vznikl před zkouškami, či během nich, je výsledek útržkovitý, sloužící spíše k obnovení choreografy paměti. Pokud ovšem vznikl později, např. pro již známé, dříve uvedené balety, dá se z něj získat mnohem ucelenější představa o tom, co se na jevišti skutečně dělo. Jako další nevýhodu jmenuje

¹⁰⁹ „... Conservons tous les termes propres de l'ancienne école, et accordons-nous sur la dénomination des temps nouveaux.

Trouvons des signes simples pour marquer les directions et des abréviations intelligibles, afin de rétrécir l'espace de la phrase sous les mesures de la partition.

Composer et conserver des enchainements, des variations et même des pas entiers; enrichir de notes nos partitions, pour notre propre usage...“

BOURNONVILLE, Auguste. *Désirées aux artistes de la danse*. Copenhagen, 1855.

Cit. dle HUTCHINSON GUEST, Ann. JÜRGENSEN, Knud Arne. *The Bournonville Heritage, A Choreographic record 1829 – 1875*. Dance Books Ltd, 1990.

¹¹⁰ In tamtéž.

¹¹¹ In tamtéž.

Hutchinson Guest chybějící frázování pohybu, což je obecným problémem slovních zápisů.

Z Bournonvillových zápisů lze kromě samotné choreografie získat i další řadu informací. Předně zmínky o dobových tanečnících, jejich schopnostech a možnostech. Rovněž je pozornost věnována divadelnímu prostoru, na němž byly jeho balety uváděny. Tehdejší jeviště Královského divadla v Kodani bylo mnohem menší než ta současná. Z toho pak logicky plynou omezení v rozmístění tanečníků, v drahách jejich pohybu po scéně apod.

Řada Bournonvillových baletů byla díky Hutchinson Guest převedena z jeho notace do notace Labanovy (seznam viz Příloha č. 5).

III. 3. *Ballabile delle larve* – tanec mrtvých jeptišek v opeře *Robert d'ábel*

Jedním z prvních jevištních děl, jež si díky svému tématu a jeho zpracování vysloužilo přídomek romantické, se v roce 1831¹¹² stala opera *Robert d'ábel* (*Robert le diable*) skladatele Giacoma Meyerbeera s libretem Eugène Scribeho (1791 – 1861)¹¹³, předního operního libretisty formy *grand opéra*. Současně se jedná o jeden z nejvýznamnějších příkladů francouzské velké opery.

Meyerbeerova pětiaktová opera pojednává o knížeti Robertovi, vládci Normandie, jenž je zamilován do sicilské kněžny Isabelly. Na počátku své pouti se od Rimbauda dozvídá, že je synem ďábla a za tuto urážku jej chce dát zabít. Od tohoto činu jej odrazuje Rimbaudova snoubenka Alice, Robertova dávná přítelkyně, která mu předává dopis od jeho matky. Ten si však kníže bude moci přečíst až poté, co bude jeho duše zbavena všech hříchů. Do toho se Robert uchází o Isabellu, s čímž mu je Alice ochotná pomoci a předat kněžně jeho dopis. To se ovšem nelíbí Robertovu společníkovi Bertramovi, který nechce nad knížetem ztratit svou moc, a který musí Robertovu duši získat pro peklo, jinak bude sám zničen. Proto jej přemluví, aby z hrobu svaté Rosálie vzal růžovou ratolest, díky které získá svou vyvolenou Isabellu. Robert ratolest skutečně získá, uspí s její pomocí strážce a Isabellu se chystá unést. Dívka poznává, že je kníže

¹¹² Premiéra 21. listopadu 1831 v Opeře v Paříži.

¹¹³ Augustin Eugène Scribe je rovněž autorem libret k dalším slavným operám *Němá z Portici*, *Hugenoti*, či *Prorok*.

pod vlivem temných sil, snaží se jej zadržet od jeho konání, nicméně Robert s Bertramovou pomocí uniká. Oba muži prchnou do chrámu, kde Bertram slibuje Robertovi Isabellinu ruku pod podmínkou, že se upíše peklu. Nadto Robertovi sděluje, že je jeho otcem. V té chvíli na scénu vstupuje Alice s dopisem od Robertovy matky, v němž je kníže varován před Bertramem a jeho pekelnými silami. Robert se nakonec vymaňuje z Bertramovy moci, který v té chvíli sám propadá peklu. Opera končí dvojitou svatbou Roberta s Isabellou a Rimbauda s Alicí.

Výrazným momentem této opery byla baletní scéna na konci 4. jednání. Scéna, v níž se Robert pokoušel získat čarovnou ratolest z hrobu svaté Rosálie, jejíž součástí byl tanec jeptišek, které se vynořovaly ze svých hrobů. Do té doby byly baletní scény spíše pouhou okrasou, doplňkem operních představení. V případě *Roberta ďábla*¹¹⁴ však taneční scéna přispívala k tvorbě dramatu a posouvání příběhu: Bertram vyvolával duše jeptišek, které za života porušily svou svatou přísahu. Následovalo dlouhé *bacchanale* těchto umrklých v dlouhých hábitech, v jejich středu s abatyší Helenou. Poté Bertram přivedl do zničeného kláštera Roberta, aby zde ukradl ratolest, která je schopna splnit jakékoli přání. Roberta v poslední chvíli přepadly výčitky svědomí a chtěl odejít, aniž by se kouzelného artefaktu zmocnil. Znovu se ovšem zjevily jeptišky a následovala další baletní scéna, během níž se abatyše Helena snažila nejrůznějšími způsoby Roberta přimět k činu - hazardní hrou, alkoholem i milostným sváděním. Nakonec jej odvedla k hrobu, dovolila mu, aby ji políbil a ukázala na ratolest, kterou nyní mohl vzít. Když ji Robert třímal v rukou, z jeptišek jako by unikal život a ony se vrátily zpět do svých hrobů.

Choreografem zmíněné scény byl Filippo Tagiloni, hlavní roli abatyše Heleny ztvárnila jeho fenomenální dcera Marie (1804 – 1884) v kostýmu od jednoho z nejslavnějších návrhářů své doby Pierre-Luc-Charlese Ciceriho (1782 – 1868). Úspěch baletu (i celé opery) byl mimořádný¹¹⁵ a právem je dnes tato taneční scéna brána za předchůdce následných tzv. *ballet blanc*, jejichž nejslavnějšími příklady jsou balety *La Sylphide* (1832) či *Giselle* (1841). Zde se objevily poprvé

¹¹⁴ Obdobně jako u *Němé z Portici* Daniela Aubera z roku 1828.

¹¹⁵ Opera dosáhla 750 repríz a z repertoáru byla stažena až v roce 1893. V 70. letech 19. století choreografii přetvořil A. Saint-Léon a záhadný výjev tančících přízraků inspiroval v tvorbě i Edgara Degase, který vytvořil dvě plátna zachycující vstup jeptišek na jeviště. Více viz in HUTCHINSON GUEST, Ann, JÜRGENSEN, Knud Arne. *Robert le diable, the Ballet of the Nuns*. Gordon and Breach publishers, 1997.

přízraky tančící v mysteriózní, mihotavé záři nově vynalezených plynových lamp, které podporovaly snovou atmosféru a nehmotnost tanečnic.

Informace ohledně podoby baletního výjevu a jeho choreografie se dají nalézt v několika pramenech. Jedním z nich je originální Meyerbeerův náčrt hudebního doprovodu, do nějž skladatel vepsal poznámky týkající se *mise en scène* baletu spolu s požadavky na podobu choreografie i pantomimy¹¹⁶ a z nichž rovněž vyplývá, jak úzká byla spolupráce mezi skladatelem a choreografem. Poznámky o práci si do svých deníků psal i F. Taglioni, většinou však příliš nerozebírají konkrétní tvorbu. Dočíst se tak na příklad můžeme:

20. 8. 1831

Byl jsem u Meyerbeera. Zahrál mi hudbu ke scéně svádění z Roberta ďábla, která je určena pro mou dceru. Je okouzlující.

6. 10. 1831

První zkouška Baletu jeptišek.

22. 10. 1831

Zkouška v kostýmech. Vše nešlo tak, jak bych si přál. Začal jsem tvořit příchod Roberta (Nourrit).

6. 11. 1831

Zkouška Jeptišek s Nourritem. Marie plakala, zkouška ji velmi vyčerpala.

21. 11. 1831

Premiéra Roberta ďábla... Ve chvíli, kdy se mění scéna na klášter... lana, která zvedají kulisy, se zamotala, přetrhla a celé plátno spadlo na hrob, kde ležela moje dcera. Naštěstí se jí nic nestalo.¹¹⁷

¹¹⁶ Zajímavostí je, že v těchto poznámkách je abatyše pojmenovávána jako Lea, což bylo jméno, které si původně přál tehdejší ředitel Opery Louis Désiré Véron.

Více in HUTCHINSON GUEST, Ann, JÜRGENSEN, Knud Arne. *Robert le diable, the Ballet of the Nuns*. Gordon and Breach publishers, Gordon and Breach publishers, 1997.

¹¹⁷ „(...) Le 20 j'ai été chez Mayer Beer il m'a fait entendre la musique de la scène de seduction des nonnes de R le D destinée à me fille, cette musique est charmante.

Le 6 1.^{er} répétition de la scène des nonnes.

Répétition de la scène des nonnes avec les costumes cela n'a pas marché comme je l'aurai voulu, j'ai commencé l'entrée de Robert (Nourrit).

6 répétition des nonnes avec Nourrit, Marie a pleuré parce que la répétition l'avait trop fatiguer. (sic)

Podoba původní choreografie Filippa Taglioniho není autorem bohužel nikde zapsána. Nejstarší dochovaný popis pochází ze 40. let 19. století, jehož autorem je právě Auguste Bournonville. Ten operu a její slavnou baletní scénu viděl poprvé v roce 1841, když navštívil Paříž, a posléze ještě několikrát při své další návštěvě o pár let později v roce 1847. Po návratu do Dánska si do repetitorské partitury, která byla kopií Meyerbeerova originálu, zapsal choreografii, kterou na jevišti tančila představitelka Heleny Louise Fitzjames (1809 - ?).

Dánská premiéra opery proběhla o rok později 18. ledna 1848 s Bournonvillovou choreografií. Další poznámky k podobě baletu si Bournonville zapsal z uvedení v roce 1855 a poté ještě jednou v roce 1873. V roce 1893 Bournonvillův zástupce Emil Hansen (1842 – 1909) zapsal kompletní balet z dvacet let staré inscenace a rovněž doplnil vysvětlivky. Dnes je tedy možné srovnat mezi sebou čtyři dánské zápisy téže taneční scény – 1847, 1855, 1873 a 1894. Rovněž je možné mezi sebou srovnat poznámky z různých verzí partu pro housle, který se užíval při zkouškách baletu (viz Příloha č. 5). Otázkou ovšem samozřejmě zůstává, nakolik jsou věrné původnímu pařížskému originálu a nakolik se od něj naopak vzdalují.¹¹⁸

Srovnáváním dánských pramenů se ve své knize *Robert le Diable, the Ballet of the Nuns* z roku 1997 podrobně věnovali Ann Hutchinson Guest a Knud Arne Jürgensen.¹¹⁹ Ti podrobili zevrubnému zkoumání jak popisy tance, tak všechny partitury, či houslové party, které v sobě obsahovaly odkazy k choreografii. Hutchinson Guest následně celou choreografii přepsala do Labanovy notace a díky ní byla scéna *Ballabile delle larve* uvedena v historické rekonstrukci nejprve v březnu 1985 v London Studio Centre, o rok později 1986 v Petrohradě se studenty Akademie Vaganovové, a poté 1988 v Teatro San Carlo v Neapoli. Ve

21 novembre 1.er représentation de Robert le Diable (...) Au changement de la grotte au cloître, le rideau nuage, qui monte pendant que se fait le changement du décors (...) les cordes été accrochée en croix se sont brissée, et toute la toile est tombé sur le tombeau ou était couché ma fille, qui heureusement s'était sauvée."

Cit. podle HUTCHINSON GUEST, Ann, JÜRGENSEN, Knud Arne. *Robert le diable, the Ballet of the Nuns*. Gordon and Breach publishers, 1997.

¹¹⁸ Jedním ze známých rozdílů, je snížení počtu sborových tanečnic v Kodani oproti Paříži. Ve francouzské metropoli vystupovalo třicet sboristek, v Kodani na mnohem menším jevišti mohl Bournonville pracovat pouze s šestnácti tanečnicemi. Zřejmě i proto v inscenaci 1848 bylo z bakchanále vypuštěno šest sekcí sborového tance.

¹¹⁹ HUTCHINSON GUEST, Ann, JÜRGENSEN, Knud Arne. *Robert le diable, the Ballet of the Nuns*. Gordon and Breach publishers, 1997.

svém uvedení se rozhodli autoři vynechat úvodní Robertův recitativ, ale zachovali jeho mimované scény, jakož i mimované pasáže Heleny a sboru. Tyto scény však bylo nutno vytvořit nově, jelikož k jejich podobě neexistují podrobnější poznámky, dle nichž by bylo možno historicky věrně zobrazit původní skutečnost.

K dánským zápisům Augusta Bournonvilla můžeme pro srovnání přidat pramen české provenience. Mezi materiály z pozůstalosti choreografa Augustina Bergera (1861 – 1945) byl v divadelním oddělení Národního muzea v Praze nalezen italsky psaný manuskript s nadpisem *Opera/Roberto il Diavolo/Atto 3/Ballabile delle larve*¹²⁰. Berger Meyerbeerovu operu v pražském Národním divadle opatřil choreografií hned pro dvě inscenace, nejprve roku 1886 a poté roku 1897. V první inscenaci, ke které se váže zmíněný rukopis, hlavní taneční roli Heleny tančila Bergerova manželka, italská tanečnice Giulietta Paltrinieri (1866 – 1889). Vzhledem k tomu, že je pramen zapsán italsky, se dá usuzovat, že jej do Prahy přivezla samotná Paltrinieri. Tuto teorii podporuje i nález podobného pramene – zápisu baletu *Amor*, který je zachycen zcela stejným způsobem. Jehož kopii jsem alespoň pro náhled získala díky pravnučce Augustina Bergera, paní Yasmin Wildmann. Netroufám si však tvrdit, že by Paltrinieri byla autorkou zmíněných rukopisů. Jako pravděpodobnější se jeví varianta, že zápisy baletů získala od italských baletních mistrů, s nimiž před odchodem do Čech pracovala.

Pražský rukopis má 53 strany, přičemž jeho levá stránka je vždy věnována popisu akce a pravá obsahuje ilustrace a nákresy scény, rozmístění tanečníků a jejich pohyb po jevišti. Choreografie je vytvořena pro 32 tanečnice, popisy jsou, jak již bylo řečeno, uvedeny v italštině a tím je ovlivněn i pravopis jednotlivých tanečních prvků:

<i>Passo allungato</i>	<i>Pas allongé</i>
<i>preparazione</i>	<i>Préparation</i>
<i>Attitudine</i>	<i>Attitude</i>
<i>Portamenti di braccia</i>	<i>Port de bras</i>
<i>Jieté</i>	<i>Jeté</i>
<i>Pas de vasc</i>	<i>Pas de basque</i>
<i>Foieté</i>	<i>Fouetté</i>
<i>Pas de scia</i>	<i>Pas de chat</i>

¹²⁰ Součást sbírky materiálů o Augustinu Bergerovi v Archivu Národního muzea. Poprvé na tento pramen upozornili prof. Marta Ottlová a PhDr. Milan Pospíšil, CSC., kteří o něm zpracovali článek v odborném časopise *Miscellanea musicologica* XXXV v roce 1996.

První část manuskriptu se věnuje akci, než se na scéně objeví Robert, k čemuž se váže 28 nákresů. Kroky jsou pevně svázány s hudebním doprovodem. Druhá část uvádí popis pantomimy pro scény svádění Roberta Helenou, k nim se váže 16 nákresů a návaznost na hudbu již není tak striktní. Z nákresů je patrné několik skutečností. Celá scéna je prázdná, čímž se zvětšuje prostor pro tanec. Tím se odlišuje od původního pařížského modelu, v němž se na jevišti nacházelo množství hrobů. Jeptišky na scénu přicházely ve skupinách po osmi ze čtyř míst – dle nákresů se s největší pravděpodobností jednalo o propadla. Záměrem byl co nejrychlejší nástup sboru na jeviště. *Procession des nonnes* bylo zkráceno v partituře z 54 na 22 taktů. Další poznámka např. uvádí, že se jeptišky po příchodu klaněly soše sv. Rosálie, což se v původních pramenech (ať už se jedná o Meyerbeerovu partituru, či Scribeho libreto) nezmiňuje.

Bacchanale bylo dále zkráceno z 296 taktů na asi 215 (pro poslední 28. figuru chybí zmínka o jejich potřebném počtu). *Entrée* abatyše Heleny je naznačeno pouze graficky a prvkům, které tančila, není věnováno příliš pozornosti. Často se jedná např. pouze o poznámku „*La prima ballerina viene avanti...*“ nebo „*La prima ballerina fa...*“ Tedy „Primabalerína postupuje vpřed...“, či „Primabalerína dělá...“. Druhá část rukopisu, která se věnuje třem scénám svádění, opět postrádá u velkého počtu scén popis krokového materiálu, u *Séduction par le jeu*¹²¹ dokonce nejsou některé doprovodné ilustrace zcela dokončené. Každá ze scén svádění je nicméně uvedena jevištními poznámkami a instrukcemi. Závěr baletu končí s Robertem před sochou sv. Rosálie s ratolestí v rukou, zatímco se scéna plní kouřem. Pantomima, kterou mezi sebou postavy komunikují, je popsána jednotlivými slovy, či krátkými, nerozvitými větami, které naznačují provedené gesto, jako např. „*Tu la partire no.*“ („Neodejdeš odsud.“). Paltrinieri jako Helena evidentně tančila ve špičkách, jak je patrné z popisů „*giro silla punta*“ nebo „*passo sulla punta*“ či „*pas de bourrée sulle punte.*“ U popisu sborových tanečních scén se ale např. u točení používá pouze výrazu „*giri*“ bez doplnění „na špičkách.“

Propojení tance s hudbou je v zápisu naznačeno tím, že je každý nový taneční part nadepsán, čímž odkazuje k partituře. Popsané taneční situace jsou doplněny

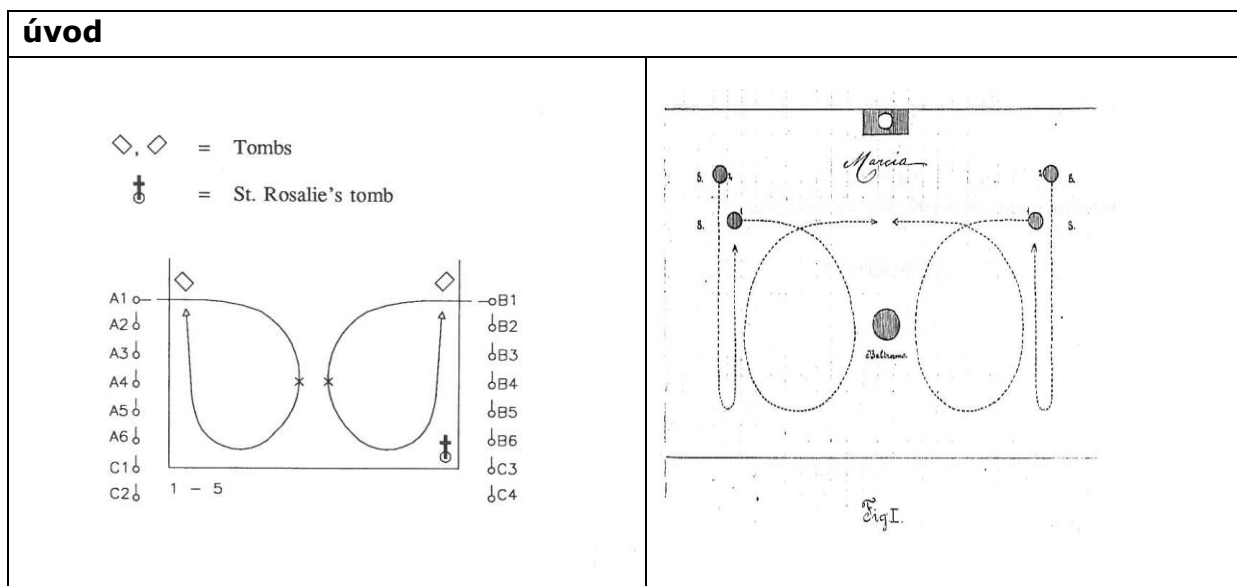
¹²¹ V názvech scén se italský rukopis drží francouzského originálu.

číslem, které značí počet taktů, během nichž probíhaly, rovněž je možno nalézt kratší zmínky jako „trilli“ nebo „timpani“, které přímo odkazují ke konkrétním místům hudebního doprovodu. Obdobně jako u Justamantových zápisů není hudební a taneční složka propojena příliš pevně a precizně.

III. 3. i. Rukopisy dánské vs rukopis pražský

Oba zdroje poskytují odlišnou míru celkových informací, Bournonvillův zápis byl navíc podrobně zpracován a převeden do Labanovy notace. Pokusím se je srovnat po formální stránce a nalézt mezi nimi možné spojnice. Bournonville ve svých popisech pracoval se 16 sborovými tanečnicemi, čtyřmi sólistkami a abatyší Helenou. Naproti tomu pražský rukopis počítá s velkým sborem 32 tanečnic a abatyší. Bournonville se po scénografické stránce drží původních pařížských předloh. Na jevišti jsou v předních rozích umístěny hroby, socha sv. Rosálie se nachází v levém zadním rohu. U pražského manuskriptu je scéna prázdná, socha světice je umístěna ve středu zadního plánu jeviště.

Nyní si můžeme srovnat několik klíčových bodů baletu díky nákresům, kterými disponuje jak pražský rukopis, tak přepis Hutchinson-Guestové, která jimi doplňuje své zápisy v Labanově notaci.



Na levé straně vidíme náčrtek vycházející z dánských, na pravé straně pramen pražský. Na první pohled jsou patrné formální odlišnosti. Hutchinson-Guestová pracuje se systémem, kdy pomyslné hlediště staví do pozice nad náčrtek, na obrázku tedy vidíme plán jeviště jakoby zezadu. Kříž, označující hrob sv. Rosálie je v pravém dolním rohu náčrtu, prakticky to ale znamená, že se nacházel v zadním levém rohu jeviště. Pražský pramen pracuje s přesně opačným pohledem, tedy s pohledem diváka. Pokud překonáme tuto různorodost, zjistíme, že nástup tanečnic na scénu je v obou případech velmi podobný. V případě dánského pramene přicházely tanečnice na scénu zepředu ve dvou špalírech. Pražský pramen ukazuje čtyři špalíry. Dva jdou zezadu po stranách přímo vpřed a pak se zase vrací. Další dva opisují kruhovou výseč v postupu zezadu dopředu a zpět, tedy přesně opačný postup, než který je naznačen v prameni dánském.

Popis choreografie vycházející z dánských pramenů je následující:

L = P	1. – 2.	Vedeny tanečnicí A1 ¹²² vbíhá na 8 dob drobnými krůčky 8 tanečnic a krouží po levé straně jeviště. Během toho pravou paží provádějí pomalé nízké <i>port de bras</i> .
L = P	3. – 5.	Každá udělá krok vpřed pravou nohou do <i>temps levé</i> do 1. <i>arabesque</i> , pravá paže se zvedne do výšky vpřed. Poté následuje další běh do závěrečných pozic, během toho se paže snižuje do <i>demi-second</i> .

U pražského manuskriptu nalezneme jen prosté:

*Všechny tanečnice (32) vystupují z hrobů. Jsou skryty pod popelavými závoji. Pomalu, pomalu postupují v řadě za sebou pochodem do postavení 2. figury.*¹²³

¹²² Označení tanečnic podle popisu Hutchinson-Guestové.

Sborové tanečnice, které nastupují z levé strany jsou označeny jako A1 – 6.

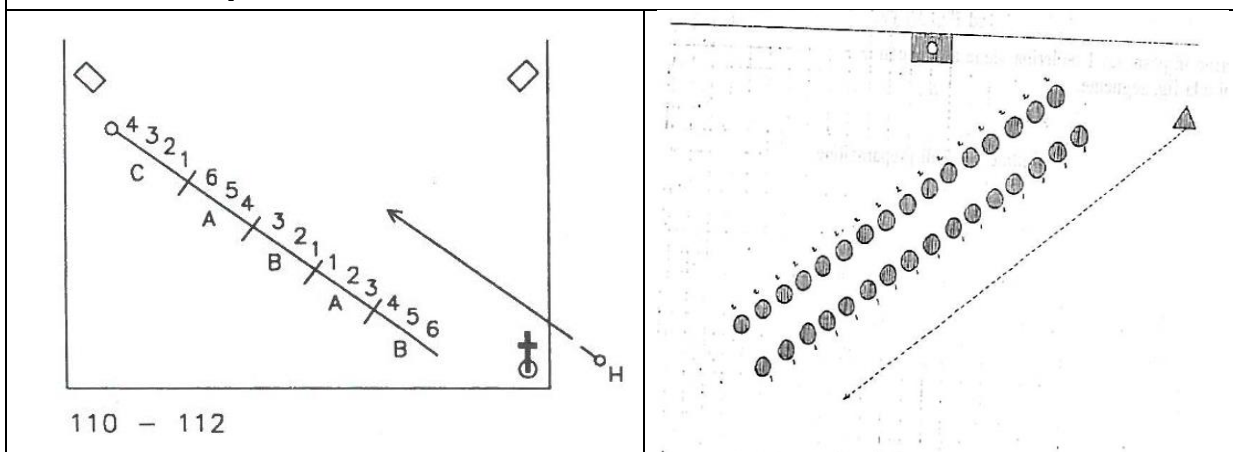
Sborové tanečnice, které nastupují z pravé strany jsou označeny B1 – 6.

Sólové tanečnice jsou označeny C1 – 4.

L a P označují strany jeviště, tedy levou a pravou.

¹²³ „... Tutte le ballerine (32) sortono dalle tombe, coperte da un fitto velo color cenere, e piano, piano si piazzano una dietro all'altra in fila ed incominciano la Marcia camminando noc passi lenti e si piazzano come la figura seconda.“

Helenin vstup



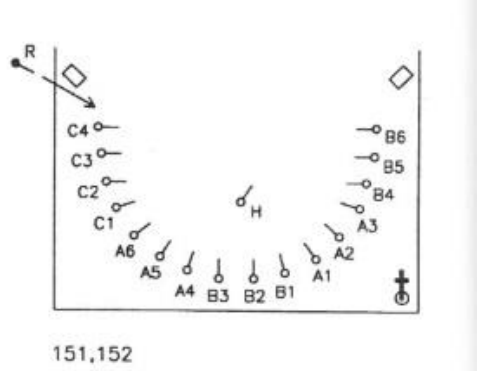
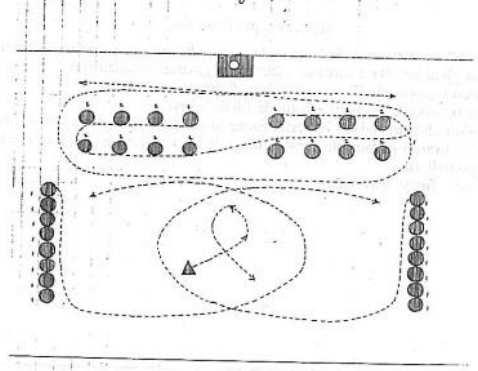
Zde vidíme opět vizuálně velmi podobnou situaci. Zatímco v případné dánských pramenů přibíhala Helena na scénu z levého horního rohu podél jednoho špalíru sborových tanečnic, podle pražského manuskriptu přibíhala z pravého zadního rohu podél dvou špalírů. Rovněž zde vidíme, že Helena je zastoupena pomocí piktogramu trojúhelníku, zatímco sborové tanečnice jsou zobrazeny kolečkem (stejný znak, jen s větším průměrem, označuje později i Robert).

Choreograficky dánské prameny uvádějí následující:

Allegro vivace		
Helena	112 - 116	<p>Přibíhá z pravého horního rohu plna energie a autority.</p> <p>Ve 113. taktu <i>assemblé en avant</i>, levá paže vřed, pravá stranou.</p> <p>Hudba se mění do 6/8 moderata.</p> <p>Z dopadu po <i>assemblé</i> rovnou odraz do <i>sissonne</i> v <i>attitude croisé</i>, během něhož se podívá do publika.</p> <p>Opět výskok do <i>petite jeté</i> v postupu vzad, poté totéž <i>jeté</i> v postupu vpřed, levé chodidlo na <i>cou de pied</i> vzad.</p> <p>Během prvního <i>jeté</i> se paže otevírají do stran, pohled diagonálně dolů vpřed. Během druhého <i>jeté</i> obě paže v <i>bras bas</i>, pohled diagonálně vpravo. Poté se otočí k pravému dolnímu rohu scény, <i>chassé</i> levou nohou a rychlé <i>bourrée</i> vpřed na pološpičkách, na čtvrtou dobu končí v 5. pozici v <i>plié</i>.</p> <p>Poté rychlý <i>sissonne fermé</i> doprava, rychlý <i>glissade</i> s otočením doprava, <i>grand jeté en avant</i> s půlotočkou směrem k levému dolnímu rohu, paže otevřeny</p>

		v gestu pozvání/přivítání, trup nakloněn diagonálně vpřed k divákům. Hned následuje <i>coupé</i> levou nohou a <i>assemblé</i> .
--	--	--

Pražský manuskript jen zmiňuje, že primabalerína přibíhá na scénu, jak je naznačeno v nákresu a dále se její choreografii nevěnuje.

Konec Bacchanale, vstup Robertův	
	

Konec sborového *Bacchanale* a Robertův příchod vypadá na první pohled zcela odlišně. Dánské prameny ukazují sborové tanečnice v otevřeném půlkruhu, v jehož středu stojí Helena. Pražský manuskript se zdá složitější, ale podíváme-li se na dráhy pohybu sboru, zjistíme, že nakonec rovněž vytvoří velmi podobný obrazec. Choreograficky dánské prameny uvádějí:

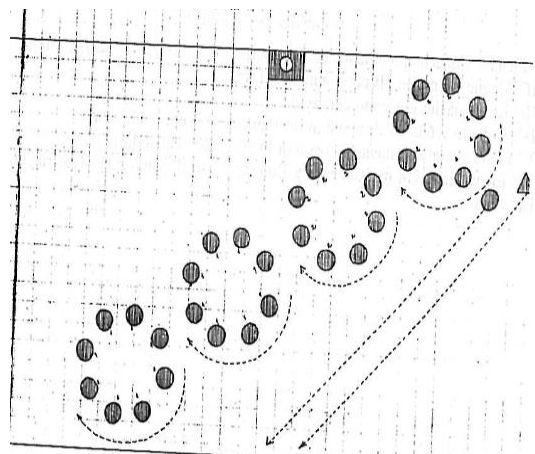
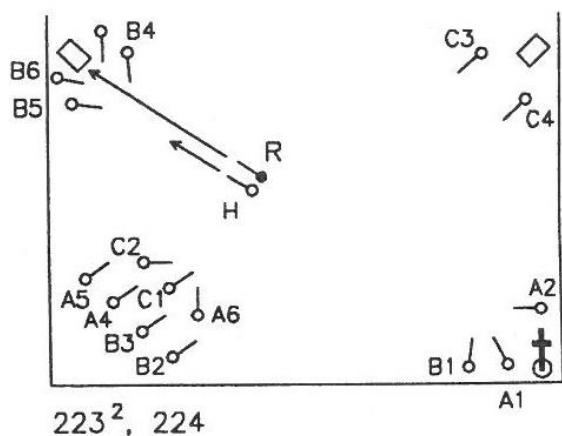
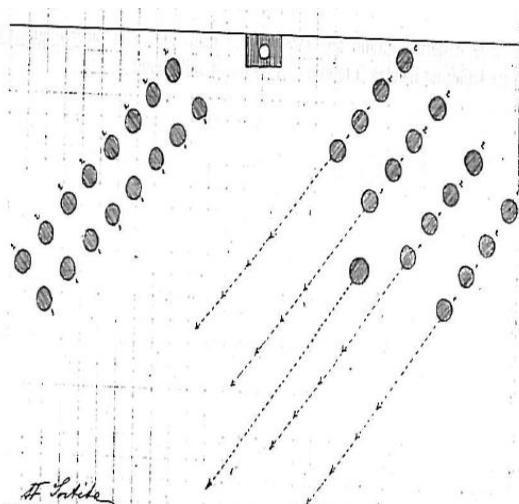
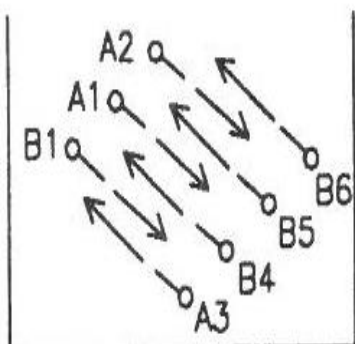
Helena	148 - 152	<p>6/8 takt</p> <p><i>Fondu</i> na pravé noze (6. doba), z levé rychlých 6 <i>bourrée en arrière</i>, tělo nakloněno mírně vpřed, paže provádí <i>port de bras</i> přes pozici přivítání do 2. pozice (149. takt). V průběhu 150. taktu pokračuje ještě několik <i>bourrée</i> v postupu, poté příprava do 2. pozice a dvojitá <i>pirouette</i> doprava, krok vzad na <i>pointe tendue croisé</i> čelem k pravému dolnímu rohu. Pravou paží udělá rozmáchlé gesto k Robertovi (151. takt), který se objevil u levého dolního portálu a drží si na levém rameni pravou paží plášť. Helena udělá totéž gesto k pravé straně, jako by Roberta zvala k sobě.</p>
--------	-----------	--

Pražský manuskript je opět skromnější:

*Všechny postupují pas de bourrée. Primabalerina dělá... A jde k levému portálu, z něhož vychází Robert.*¹²⁴

Další významnou scénou se tzv. *Séduction par l'ivresse*, tedy svádění pomocí alkoholového opojení.

Séduction par l'ivresse



¹²⁴ „... Via tutte noc pas de bourré e staie grande.

La 1 ballerina fa... (popis akce chybí)

E va presso la porta ove entrera Roberto e dice quello viene e entra a sinistra.“

Na prvních dvou nákresech vidíme, že oba prameny opět pracují v zásadě s velmi podobným principem pohybu po scéně.

Druhé dva nákresy ale ukazují zcela odlišný způsob práce s prostorem a rozmístěním sboru. Zatímco dánský pramen odkazuje k určité roztříštěnosti, která romantickým sborovým scénám dodávala živost a určitou přirozenost, pražský pramen, jenž je mnohem starší, už vykazuje principy postromantického vnímání práce s prostorem. Jde zde o přísnější osovou symetrii a důraz na geometrická uskupení. Současně je díky množství tanečnic možné vytvořit opakujícími se motivy silné efekty.

Pražský pramen je v tomto bodě velmi zajímavý informacemi, které uvádí pro přiblížení herecké akce:

Jeptišky nabízejí Robertovi pohár a dlouhými doušky pijí.

Helena k němu přistoupí a snaží se jej svést.

Robert Helenu obdivně sleduje.

Robert přijímá Helenou nabízený pohár.

Jeptišky obklopují Roberta. Helena jej pomalu vede k ratolesti. Jeptišky se mezi sebou smějí.

Robert se strachem prchá.¹²⁵

K druhému nákresu pak pražský manuskript píše toto:

Tanečnice se chytanou za vzpažené ruce a provádí drobná glissade(s).

Helena pronásleduje Roberta na špičkách.¹²⁶

Následná scéna *Séduction du jeu*, tedy svádění ke hře, nebo svádění hrou, pokračuje v nastoleném principu odlišností. Rozmístění tanečnic v dánském

¹²⁵ „... Le monache presentano a Roberto delle coppe e bevono esse stesse a lunghi tratti.

Elena gli si accosta e cerca di sedurlo con graziosi atteggiamenti.

Roberto contempla Elena con ammirazione.

Roberto accetta la coppa offerta da Elena e beve.

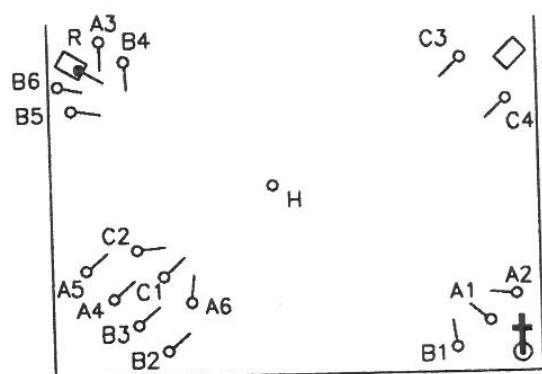
Le Monache circondano Roberto. Elena lo conduce piano piano verso il ramo. Roberto si avvanza lentamente verso il ramo, le monache ridono fra loro credendo vada a portarli via.

Roberto fugge spaventato.“

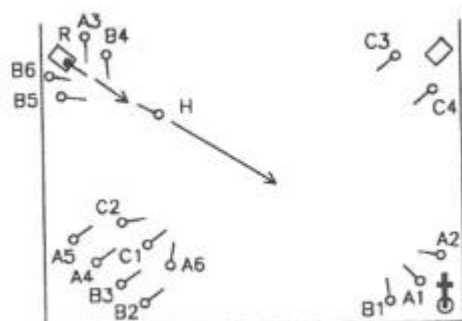
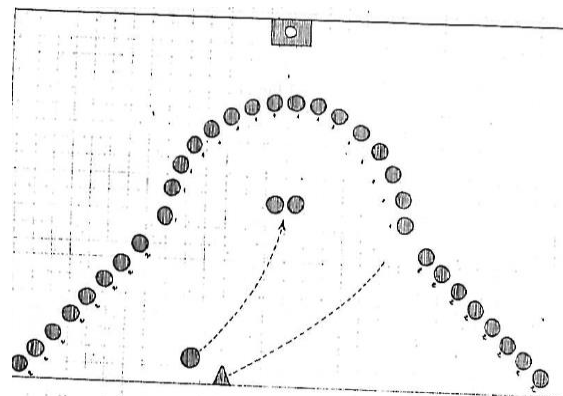
¹²⁶ „... Le seconde ballerine girano tenendosi per le mani alte, con piccole glissade. La prima ballerina incalza il tenore con un passo sulla punta.“

prameni je mnohem rozmanitější, vrstevnatější, a byť se nepracuje s tolikačlenným sborem, scéna působí zaplněným dojmem.

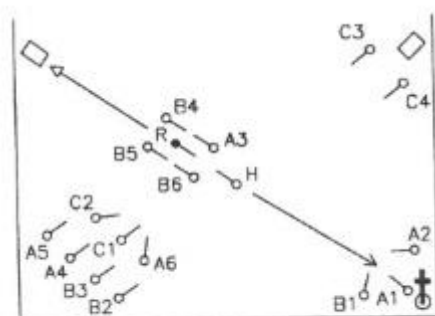
Séduction du jeu



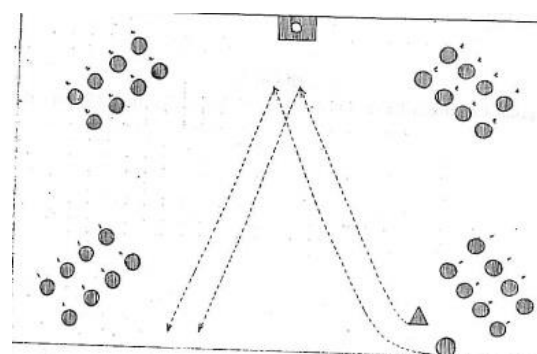
240 - 244



271 - 274



275 - 278



Pražský pramen ke scéně uvádí:

Helena a jeptišky se snaží probudit Robertovy vášně.

Některé jeptišky mají kostky.

Hrají, lační po výhře.

Robert se pokouší zapojit do hry a pak se vzdaluje.

Helena jej pozoruje a ladně tančí.

Helena vede Roberta k ratolesti, ten se s hrůzou odvrací.¹²⁷

Dánské prameny pak k choreografii uvádí toto:

R	273. – 278.	Robert se zvedá, gestikuluje směrem k Heleně. Zastaví se, pak jde rychle k ní, pravá paže vpřed. Čeká (takt 274) ve chvíli, kdy Helena couvá a jde pomalými kroky vzad (takt 275 – 276) a posadí se (takt 277).	H	273. – 278.	<i>Fondu</i> , paže se přibližují k tělu. <i>Bourrée</i> vzad, hlava nakloněna doleva, paže se otevírají vpřed zápěstím napřed, jako by Roberta odháněly. Gesto rukou zopakováno (takt 274). Opět dva kroky vzad (jako v taktu 275 – 276), ale při druhém z nich paže otevřeny do stran nad výši ramen, dlaně dolů. <i>Bourrée</i> vzad (takt 277), paže se	A3, B4 – B6	273. – 278.	Čtyři tanečnice z levého dolního rohu vidí, že jde Robert k Heleně a běží k němu, aby jej zastavily. Položí mu dlaně na rameno a ve chvíli, kdy jej zastaví, vystoupí na špičky v 5. pozici (takt 274). Provádí <i>bourrée</i> vzad, vedou Roberta s sebou zpět k dolnímu levému rohu scény (275. – 276. takt). Ve chvíli, kdy si Robert sedne na hrob, zaujmou opět
---	-------------------	---	---	-------------------	---	----------------------	-------------------	--

¹²⁷ „... Elena e Monache procurano colle loro attrattive di eccitare le passioni di Roberto.

Alcune Monache gli presentano dei Dadi.

Le Monache gluocano noc avida.

Roberto e tentato di unirsi ai loro giuochi ma poi si allontana.

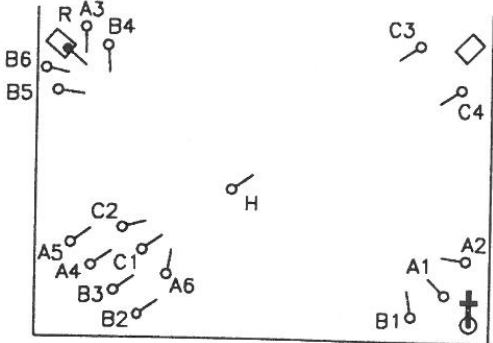
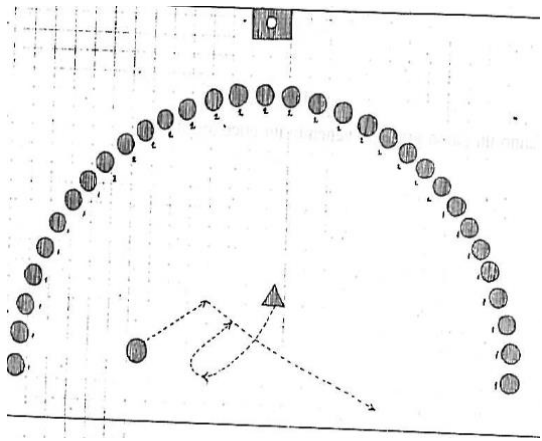
Elena che attentamente lo osserva lo riconduce ballando grazioso.

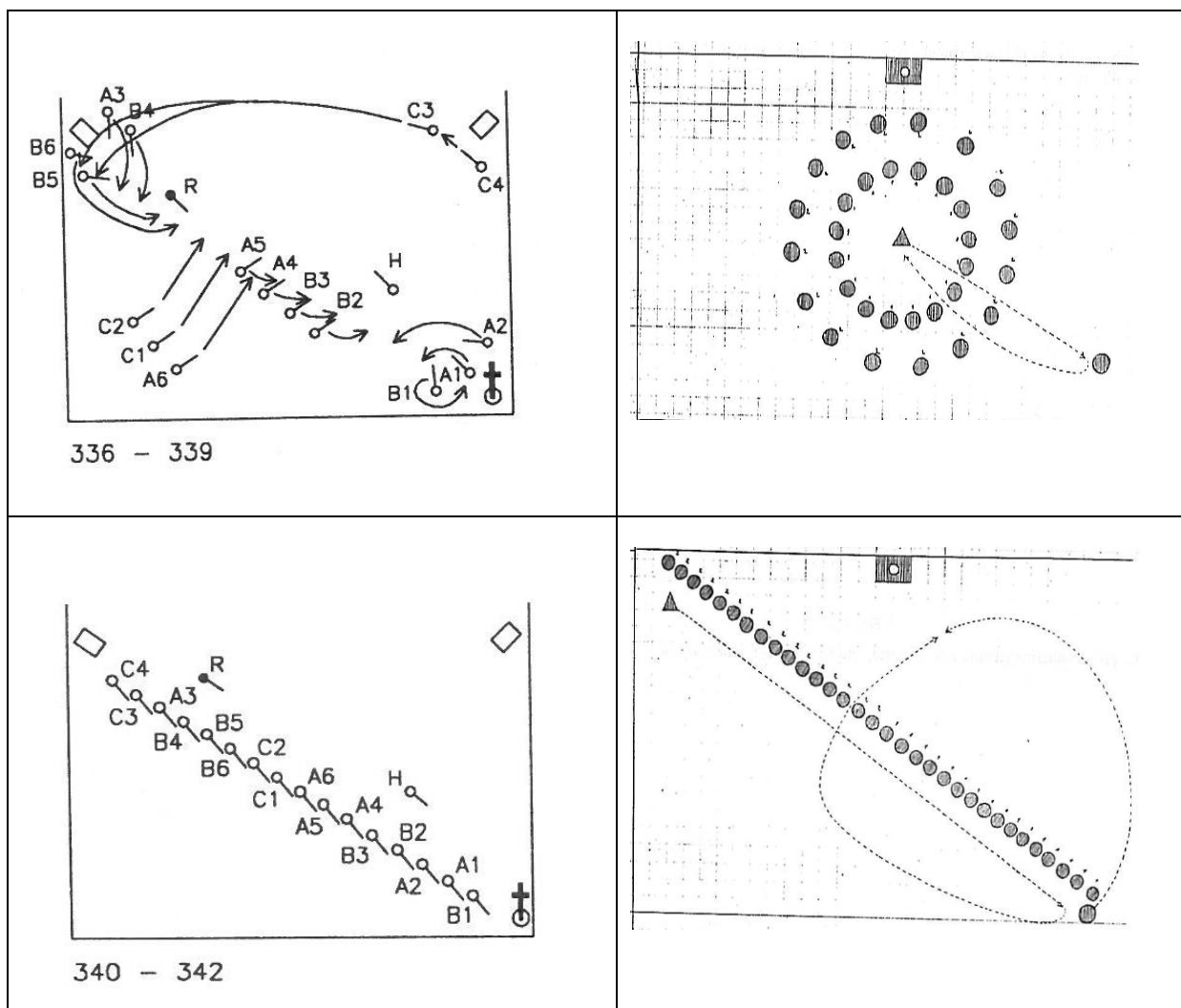
Elena pian pian piano conduce Roberto verso il Ramo e Roberto rincula noc ispavento.“

					<p>spojují před tělem do překřížené pozice před hrudníkem, gesto je mířeno k jeptiškám.</p> <p>Končí v 5. pozici na špičkách, pravá noha vepředu (takt 278), čelem k divákům, ale pohled k Robertovi.</p>			své předchozí pozice.
A1, A2, B1	278.	<p>Tři tanečnice z horního zadního rohu se chytou za ruce a vytvoří kruh kolem Heleny.</p> <p>Tanečnice A1 stojí s levou nohou v pozici <i>pointe tendue</i> ve 2. pozici, vnější dívky klečí na vnitřních kolenou, volná paže natažena do strany.</p>						

Následuje scéna milostného svádění:

Séduction de l'amour – pas seul d'Hélène

 <p>292 - 299</p>	



V průběhu scény milostného svádění můžeme pozorovat, jak přes naprosto odlišnou práci s prostorem se nakonec oba prameny shodnou v závěrečné diagonále. Liší se ale postavení tanečnic vůči divákovi.

Závěr této scény je choreograficky v dánských pramenech zachycen:

R		334 - 342	Zvedne se a jde vpřed, jako by jej Helena volala. Na každý její polibek odpovídá stejným gestem (341. - 342. takt)					
H	343 - 346	Pomalé gesto pravou nohou, <i>bourrée</i> vpřed, paže se otevírají do stran. Gesto a <i>bourrée</i> ještě třikrát, ve třetím	sbor	343 - 346	Na poslední dobu 342. taktu v kanonickém sledu od B1 otočka směrem k levému	R	343 - 346	Ve chvíli, kdy k němu Helena provádí <i>bourrée</i> , mívá ji pomalým během a jde směrem k hrobu sv. Rosalie a

		<p>opakování delší <i>bourrée</i>, paže se pomalu snižují do <i>demi-seconde</i> (343 – 344. takt).</p> <p>Na konci 344. taktu dva kroky vpřed nejdříve pravou, pak levou nohou. Klek vzad na pravé koleno, paže se zvedají vpřed a gesto k Robertovi, jako by jej volala k sobě (345. takt). Během gesta se nakloní vzad, paže jdou vpřed a poté se otevírají do stran.</p> <p>Posledním pohybem otočí paže dovnitř, dlaně směrem dolů, hlava nakloněna a otočena doleva (346. takt).</p>			<p>dolnímu rohu, paže křížem před hrudníkem, krok vpřed levou nohou do kleku.</p> <p>Na menším jevišti může být toto závěrečná póza.</p> <p>Na větších scénách jeptišky udělají krok do <i>pointe tendue</i>, aby se mohly pohybovat rychleji.</p> <p>Kánon končí v 344. taktu.</p>		<p>zvedne větvičku (343. – 344. takt).</p> <p>Otočí se a triumfálně mává větvičkou nad hlavou (345. – 346. takt) dokud nepadne opona.</p>
--	--	--	--	--	---	--	---

Pražský pramen popisuje hereckou akci takto:

Helena s jeptiškami vábivě tančí kolem Roberta.

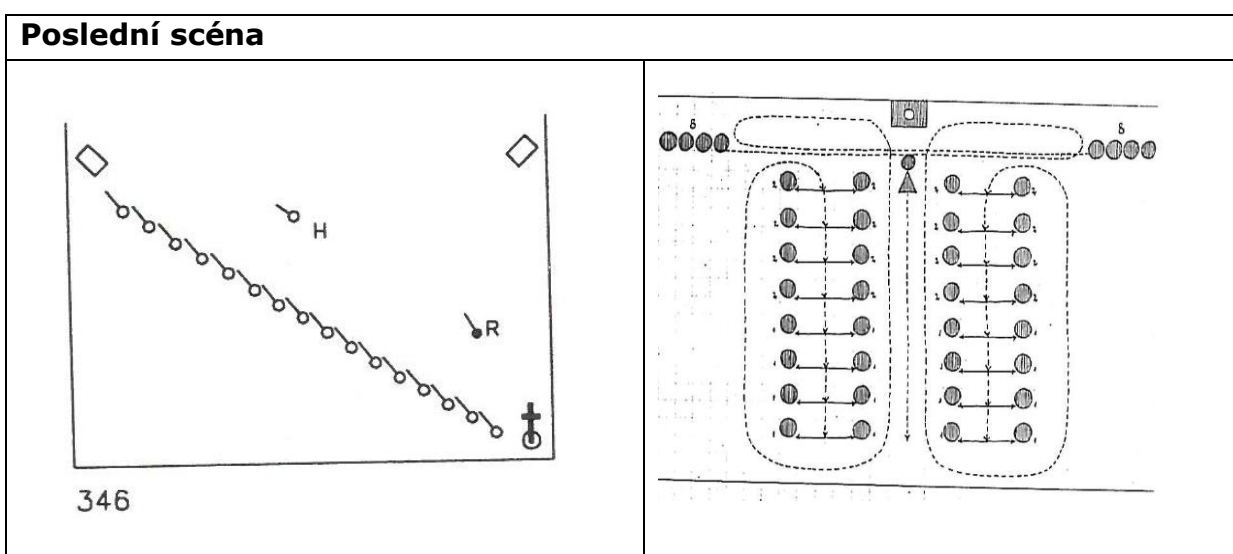
Helena ukazuje Robertovi na ratolest.

Ve chvíli, kdy Robert bere soše ratolest, zahřmí a bouře jeptišky rozežene. Robert si razí cestu s ratolestí v rukou. Zdá se, že je mladíkův život u konce.¹²⁸

Během figury 15. popis dále např. uvádí:

Robert stále sleduje Helenu, ta si kleká na koleno a Robert jí zamilovaně posílá polibky.¹²⁹

Následuje finální scéna baletu.



Dánské prameny nechávají na scéně stále tutéž jednoduchou diagonálu, kterou končila předchozí scéna. Tanečnice se jen otočí o 180 stupňů. Pražský manuskript naopak opět ukazuje geometricky přesně několikrát rozčleněný prostor – na řady, špalíry, dvojice. K tomu udává tyto informace:

Na scénu vpadnou ďáblové, kouř obklopí jeptišky a jejich mrtvá těla padnou k zemi.¹³⁰

¹²⁸ „... Danza di seduzione intorno a Roberto di Elena e le altre Monache a vicenda.

Elena accenna a Roberto il ramo.

Nel momento che Roberto strappa il ramo alla statua, si scatena il tuono e la tempesta tutte le Monache trasformate in spettri formano introno ad esso una catena disordinata, ma Roberto si apre una via a traverso di esse e parte agitando il ramo, frattanto compariscono degli spettri. La vita che animava le giovani va gradatamente ad estinguersi.“

¹²⁹ „... Roberto continuamente segue Elena alla fine, fanno un gruppo. La prima balerina va in ginocchio e Roberto pieno d'amore, affascinato la baccia.“

Na těchto odlišných, historicky spolu nesouvisejících pramenech, je možné ideálně demonstrovat jak rozdílnost v choreografii, tak její vývoj. Dánské prameny vycházejí z podoby inscenace ve 40. letech 19. století. Pražský rukopis pochází zřejmě až z 80. let, kdy se estetická forma, systém a styl práce se sbory již proměnily. To je patrné i v těch několika málo příkladech, jež jsem uvedla. Zatímco bournonvillovské prameny nechají tanečnice/jeptišky vytvářet nejrůznější asymetrické skupiny, což jen dokazuje přímý odkaz k romantismu, kdy sborové scény sice působily jako dekorace, současně si zachovávaly jistou živost a přirozenost. U pražského manuskriptu se již striktně pracuje se symetrií, s liniemi, geometrickými obrazci a sudými počty tanečnic. Jeviště je pak možno rozdělit podle jakékoli osy na dvě zcela identické poloviny, což je principem postromantických choreografií, které se takto obloukem svým způsobem obracejí k období baroka.

¹³⁰ „... *Tutta la scena invasa da diavoli fanno evulazioni noc ballerine, infino il fumo atterra le Monacha e tutte cadono a terra in un tempo come corpo morto.*“

IV. CHOREOGRAFICKÝ ZÁPIS POMOCÍ TANEČNÍ NOTACE V 19. STOLETÍ

IV. 1. Úvod do problematiky a stručné dějiny

Hudební svět používá po staletí zdokonalovaný systém hudební notace. Ve světě tance se obdobně široce rozšířený a jednotný systém nepodařilo prosadit, ač první pokusy o záznam tance jsou známy již od 15. století.¹³¹ Pro téma této disertační práce je však podstatný vývoj tanečních notací během 19. století.

V manuskriptu *Terpsi-choro-graphie*¹³² z roku 1813 od Jean-Étienne Despreauxe (1748 – 1820) nalezneme systém znaků pro zachycení pohybu nohou, přenášení váhy a další poznámky, které informují o směru pohybu a rovněž udávají název prvku v klasické baletní terminologii té doby. Schází však informace o pohybech horní poloviny těla.¹³³ Roku 1831 byl vydán anglický spis *Letters on dancing* E. A. Théleura.¹³⁴ Autor zde představil sedm základních pohybů – ohýbání, zvedání, klouzání, točení, skákání, natahování a zkracování. Základní značky doplnil piktogramy, které určovaly např. směr pózy, která byla vždy pečlivě popsána. Tímto způsobem byla zapsána i tzv. *Vestrisova gavotta*¹³⁵ choreografa Maxmiliena Gardela.

V roce 1852 vydal francouzský tanečník, choreograf a baletní mistr Arthur Saint-Léon svou publikaci *La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse*¹³⁶. Tanec se Saint-Léon rozhodl zachycovat tzv. skeletovým způsobem, tedy pomocí zjednodušeného obrysu lidské postavy. Pohyb se zapisoval do osnovy o šesti linkách, která kopírovala notovou osnovu hudební melodie, během

¹³¹ O problematice více např.:

STAVĚLOVÁ, Daniela. TRAXLER, Jiří. VEJVODA, Zdeněk. (ed.) *Tanec – záznam, analýza, pojmy*. Sborník z 2. etnochoreologického semináře – Praha 14. – 15. března 2002. Praha : Etnologický ústav AV ČR, 2004.

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha : Akademie múzických umění, 2005.

HUTCHINSON GUEST, Ann. *Choreo-graphics, A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach, 1989.

¹³² DESPREAUX, Jean-Étienne. *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie ou nouvel Essai de Théorie de la Danse*. 1813.

¹³³ Více in. JESCHKE, Claudia, ARTWOOD, Robert. *Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance*. Dance Chronicle, Vol. 29, No. 2. 2006.

¹³⁴ THÉLEUR, E. A. *Letters on Dancing, Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. London, 1831.

2. vydání 1832.

¹³⁵ Tento tanec byl později zaznamenán i v dalších notačních systémech.

¹³⁶ SAINT-LÉON, Arthur. *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*. Paris : Cez l'auteur, 1852.

níž se choreografie prováděla. Hudební linka byla uvedena pod zápisem tance. Horní linka taneční osnovy byla vyhrazena pro pohyby hlavy, paží a těla. Spodní linky zachycovaly kroky, gesta a pozice dolních končetin, skoky i piruety. Tanec byl v notaci zachycen z pohledu diváka. Z toho vyplývá, že zápisy mohly ve své podstatě vypadat jako snímky jednotlivých tanečních okamžiků. Skeletový systém, který jednoduchou formou překresluje tanečnickovo tělo a jeho tvar v prostoru a čase, je jednoduše srozumitelný a rozklíčovatelný. Pozice nohou jsou označen číslicí (1 – 5), podobně se pracuje s označením počtu piruet. Požadovaný počet se zapsal pod znak otáčení. Dále si Saint-Léon vypomáhal zkratkami jako např.: db – *double*, pbt – *petit battement* apod. V případě zvedání dolních končetin se uvažuje pouze o dvou úhlech vzhledem ke stojné noze. Základní poloha je ve výšce boků, tedy na 90 stupních vůči stojné noze. Druhý úhel je poloviční, označený jednoduchým znakem $\frac{1}{2}$. S podobnou prostotou si vystačí i označení pro natočení těla – $\frac{1}{4}$ pro čtvrtinu, $\frac{1}{2}$ pro polovinu.

V Saint-Léonově notaci je možno vyzorovat rovněž přímý vliv notace hudební. Využívá se znaku křížku, béčka i odrážky. Tyto značky upravují např. směr zvednuté končetiny ze tří základních směrů – vpřed, stranou, vzad. Užití křížku, či béčka posunuje končetinu na pomyslné kružnici okolo tanečnickova těla do diagonálních směrů. Křížek základní úhel o osminu zvětšuje (po směru hodinových ručiček), béčko naopak o osminu zmenšuje (proti směru). Pomocí odrážky se póza navrátí do základního směru. Zajímavostí je rovněž Saint-Léonem uvedených pět zásad, jichž se má notátor během své práce řídit. Je řečeno, že se nesmí zaměřit pouze na kroky. Velmi striktně je vyžadováno sepjetí s hudbou, stejně jako pečlivý rozklad prvků na základní pohyby, což má předejít zkreslení. Nejznámějším tancem, který byl pomocí této taneční notace samotným autorem zaznamenán, je *Pas de six* ze Saint-Léonova baletu *La Vivandière*.¹³⁷

O rozšíření a zdokonalení Saint-Léonovy metody se pokusil v roce 1887 německý autor Friedrich Zorn (1816 – 1895) ve své *Grammatik der Tanzkunst*¹³⁸. Jeho systém obsahoval nepoměrně vyšší množství upřesňujících značek pro polohy

¹³⁷ V roce 1975 rozluštěno a znovu uvedeno na scénu Ann Hutchinson Guestovou a Pierrem Laccotem.

¹³⁸ ZORN, Friedrich. *Grammatik der Tanzkunst : theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie*. Leipzig : Röder, 1887 .

nohou, postavení chodidel, jednotlivé pozice, výšku, úhly horních i dolních končetin¹³⁹ apod. Tance jsou opět zapsány z pohledu diváka, pracuje se pouze s jednou linkou, která představuje podlahu. Zornovy skeletové figurky jsou mnohem doslovnější, autor je pro větší přesnost rovněž vpisuje mezi taktové čáry, aby bylo naprosto jasně patrné, kdy se pohyb odehrává. Hudební linka se nachází v horní části zápisu, pod ní je sada okének, do nichž se vpisuje choreografie. Množství různých doplňujících značek vyplývá dozajista z autorovy obliby charakterních a národních tanců. Nejznámějším tancem zachyceným Zornovou notací je *cachucha* z baletu *Le diable boiteux* (1836), kterou se proslavila Fanny Elssler (1810 – 1884).

Na tyto existující systémy mohl v 90. letech 19. století navázat Vladimír Stěpanov při tvorbě vlastní taneční notace.

IV. 2. Stěpanovova notace

IV. 2. i. Historie a vývoj

Notační systém, za jehož vznikem stojí Vladimír Stěpanov (1866 – 1896), patří mezi ty taneční notace, které si za svůj předobraz vzaly již existující a hojně využívanou notaci hudební. Pracuje se zde se soustavou notových osnov, přičemž pohyb zaznamenávají značky velmi podobné hudebním notám, s jejichž délkou se zachází obdobně jako v hudebním zápisu. Ostatně samotný autor v předmluvě ke své knize *L'Alphabet des Mouvements du Corps Humain*¹⁴⁰ zdůvodnil hledání inspirace v hudebním světě právě podobností vlastností zvuku a pohybu.

*Hudební noty jsme záměrně vybrali proto, že si spousta lidí řeč pohybů spojuje právě se zvukem. Nota v hudebním systému navíc vyjadřuje nejen určení tónů a jejich kombinaci, ale rovněž trvání a charakter. U pohybového zápisu se snažíme vyjádřit totéž.*¹⁴¹

¹³⁹ Zorn dokonce rozlišuje čtyři stupně ohnutí v lokti.

¹⁴⁰ STĚPANOVI, Vladimír. *L'Alphabet des Mouvements du Corps Humain*. Paris : M. Zoukermann, 1892.

¹⁴¹ „(...) We have purposely chosen musical notes because many people associate the language of movement with that of sound. Musical notes moreover express not only the determination of sounds and their combination but also their duration and character. In the notes of movements we try to express the same thing.“

Cit. dle STĚPANOVI, Vladimír. *Alphabet of Movement of the Human Body*. New York : A Dance Horizons Publication, 1969, s. 9 – 10.

Vladimír Stěpanov byl tanečník sboru Mariinského divadla poslední třetiny 19. století. Již za studií v baletní škole projevoval zájem o lidskou anatomii, kterou později spolu s antropologií dva roky studoval na petrohradské univerzitě¹⁴² u profesora Pjotra Lesgafta (1837 – 1909).¹⁴³ Začal se zabývat otázkou, jak je možné, že lidstvo zná způsob, jak zapsat řeč a zvuk, ale ne pohyb. Ve snaze podpořit jeho výzkum, který měl vést k vytvoření svébytné taneční notace, vyslalo Stěpanova Mariinské divadlo k dalšímu studiu do Paříže. Zde od května 1891 mladý tanečník spolupracoval s významným neurologem Jeanem Martinem Charcotem (1825 – 1893).¹⁴⁴ Toho problém notačního systému pohybu velice zaujal stejně jako Josepha Hansena (1842 – 1907), tehdejšího baletního mistra pařížské Opery. Ve Francii se rovněž Stěpanov seznámil s již existujícími systémy pro zápis tance a jejich principy a s pohledy na tanec choreografů a teoretiků v průběhu století. Čerpal mimo jiné z následujících děl: *Orchésographie*¹⁴⁵, *Choréographie ou l'art d'écrire la danse*¹⁴⁶, *Lettres sur la danse et sur les ballets*¹⁴⁷, *La sténochorégraphie ou l'art d'écrire complètement la danse*, *Grammatik der Tanzkunst*.

Již zmíněný skeletový systém Saint-Léona, či novější notaci Friedricha Zorna ovšem Stěpanov považoval za příliš zjednodušený, proto se obrátil k hudbě. Nová metoda tanečního zápisu byla publikována roku 1892, ovšem již v předešlém roce bylo rozhodnuto o jejím zkušebním využití v carských divadlech. V Petrohradě zasedla 24. února 1891 komise složená z ředitele carského baletního souboru Jurije Rjumina (1837 – 1899), baletních mistrů Maria Petipy a Lva Ivanova, jakož i tanečníků Jekatěrinu Vazemové (1848 – 1937), Christiana Johanssona (1817 – 1903) a Pavla Gerdta (1844 – 1917). Poté, co byl Stěpanovův systém nejdříve využit v carské baletní škole a dále prostudován

¹⁴² Ke studiu musel získat zvláštní povolení supervizora baletního souboru. Více viz in KRASSOVSKA, Věra. *Ruskij baletnyj teatr vtoroj poloviny 19. věka*. Moskva: Isskustvo, 1963, s. 446.

¹⁴³ Pjotr Lesgaft - Biolog, anatom, antropolog, lékař a pedagog. Zakladatel moderního způsobu výuky tělesné výchovy. Věřil v propojenost a jednotu všech orgánů lidského těla a tento princip se stal základem jeho systému cvičení, které mělo sloužit k vývoji fyzickému, stejně jako intelektuálnímu, morálnímu a estetickému.

¹⁴⁴ Jean Martin Charcot - Francouzský lékař, přední představitel neurologie a psychiatrie. Mezi jeho žáky patřili mj. i Sigmund Freud či Georges Gilles de la Tourette.

¹⁴⁵ ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Lagres, 1589

¹⁴⁶ FEUILLET, Raoul Auger. *Choreographie ou l'art de décrire la danse par caractères et signes démonstratifs*. Paris : chez l'auteur rue de Bussi, faubourg S. Germain à la Cour impériale. Et chez Michel Brunet, dans la grande salle du Palais, au Mercure galant, 1700.

¹⁴⁷ NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. 1.vydání Lyon, 1760.

samotnými umělci, bylo shledáno, že je využitelným a aplikovatelným pro zápis baletů.

Po prostudování systému tanečníka V. I. Stěpanova a po jeho praktickém zkoušení, jež nám přiblížilo způsob zápisu baletů pomocí hudebních značek, se Komise Carského baletního souboru jednomyslně shodla, že tento zcela nový systém představuje přesný a úplný způsob vyjádření pohybu lidského těla v choreografickém umění. Vzhledem k faktu, že do dnešních dní neexistuje přesvědčivá baletní notace, má Komise za to, že systém pana V. I. Stěpanova zaplní tuto mezeru a prokáže tanečnímu umění hodnotnou službu.¹⁴⁸

Zajímavostí může být osobní pohled Maria Petipy na problematiku notace. V roce 1891 podepsal dokumenty, které povolovaly zkušební použití Stěpanovova systému v carské škole. Z následujícího roku se nicméně zachoval Petipou psaný dokument datovaný 10. února 1892, tj. jen několik dní před zasedáním komise. V něm mimo jiné psal, že se mu zdá nesmírně obtížné zaznamenat současně pozice paží, hlavy, pánve a boků, pohyby kolen a trupu, natočení těla, flexi a extenzi ramen, paží, zápěstí atd. Podle Petipy talentovaný baletní mistr pak při uvedení starých baletů má komponovat tance dle vlastního uvážení, talentu a vkusu publika a nebude plýtvat úsilím a časem na kopírování toho, co již bylo vytvořeno. Byl proto přesvědčen, že baletní mistři nebudou metody V. Stěpanova užívat.¹⁴⁹ Když byla metoda podrobena dalšímu zkoumání o dva roky později v dubnu 1893, stalo se tak Petipovy přítomnosti a nezachovalo se žádné jeho další oficiální stanovisko, které v té době k notaci zastával. Jednání bylo rozděleno do dvou dnů, 14. dubna proběhla tzv. teoretická část, kdy studenti prováděli kroky, které byly dříve notací zapsány. O osm dnů později se konala praktická část, během níž Stěpanov sám dle notace obnovil Perrotův balet *Délire d'un peintre (Malířův sen)* jako absolventské představení uvedené na prknech Mariinského divadla. Zkouška dopadla úspěšně a vedení divadla tak nemělo důvod Stěpanovovu notaci nezařadit do řádného curricula výuky baletní školy.

¹⁴⁸ „(...) after having studied the invention of Artist V. I. Stepanov and having studied tested in practice the systém he has shown us, of writing down ballets by means of musical signs, have concluded unanimously that this constitutes an absolute new method for rendering in an exact and regular way the movements of the body as applied to choreographic art.“

Cit. dle STĚPANOV, Vladimír. *Alphabet of Movement of the Human Body*. New York : A Dance Horizons Publication, 1969, s. 5 – 6.

¹⁴⁹ In GORSKIJ, Alexandr: *Two essays on Stepanov Dance Notation*. Congress on Research in Dance, New York, 1978, s. 13.

Na podzim 1895 byl Stěpanov pozván do Moskvy, kde 20. září představil svou notační metodu rovněž v Divadelní škole Velkého divadla.

IV. 2. ii. Stěpanovova notace v praxi

Výraznou stopu v metodice výuky zanechal Alexandr Gorskij (1871 – 1924). Ten se o notaci a její uplatňování začal starat po Stěpanovově předčasné smrti roku 1896¹⁵⁰ a její využívání a výuku prosazoval až do roku 1901, kdy opustil Petrohrad a přemístil se do Moskvy. Vydal dvoudílnou učebnici,¹⁵¹ v níž Stěpanovův systém shrnul a zjednodušil popis jeho principů pro výuku mladých tanečníků a budoucích notátorů. Během Gorského působení v Mariinském divadle se skutečně část repertoáru podařilo notačním systémem zaznamenat. Samotný Gorskij uvedl roku 1898 dle notace balet *Spící krasavice* v Moskvě (patrně s Petipovým požehnáním) a slavil s ním velký úspěch.¹⁵² Podle ruské baletní historičky V. Krassovské však Gorskij notační záznamy po cestě do Moskvy ztratil a musel poté balet vytvořit z paměti. Po návratu z Moskvy Gorskij uvedl v Mariinském divadle se studenty balet *Clorinda*, jehož zápis sám vytvořil. Fjodor Lopuchov v knize *Šedesát let baletu*¹⁵³ uvádí, že veškeré zapsané party byly rozděleny žákům, kteří z nich studovali své role, podobně jako herci pracující se scénářem. Gorského úkolem poté bylo dát dohromady vše v jeden celek. Výsledné představení bylo uvedeno 11. dubna 1899 a tančili v něm mimo jiné i mladá Anna Pavlova (1881 – 1931), Tamara Karsavina (1885 – 1978), či právě zmíněný Lopuchov. Plakáty uváděly, že se jedná o: „*První pokus o zkomponování a nastudování baletu za pomoci zapsaného materiálu pohybovou notací V. I. Stěpanova.*“¹⁵⁴

Důležitost výuky notace podporovalo i přijetí Gorského asistenta, Nikolaje Sergejeva, toho času tanečníka souboru na pozici *coryphée*. Sergejev zastával místo pedagoga notace a od roku 1903 rovněž režiséra divadla. Jeho působení na tomto postu bylo řadou současníků často kritizováno, z pohledu šíření Stěpanovova notačního systému mu však nelze upřít zásluhy. Nejen, že se

¹⁵⁰ V noci z 15. na 16. ledna.

¹⁵¹ GORSKIJ, Alexandr. *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelověčeskovo těla po sistěmě artista imperatorskich S. Petěburskich těatrov V. I. Stěpanova*. Petrohrad, 1897.

¹⁵² Více in GORSKIJ, Alexandr. *Two essays on Stepanov Dance Notation*. New York : Congress on Research in Dance, 1978, s. 14.

¹⁵³ LOPUCHOV, Fjodor. *Šestdesjat let v balete*. Moskva : Isskustvo, 1966.

¹⁵⁴ In tamtéž. s. 15.

povedlo zaznamenat téměř kompletní tehdy uváděný baletní repertoár (přes dvacet baletních titulů)¹⁵⁵, ale rovněž bylo možné tituly šířit spolu s povědomím o notaci do dalších souborů. Tomu se Sergejev, který si vzal za cíl notaci a své notační materiály chránit a předávat dál, věnoval zejména po opuštění Ruska po Velké říjnové socialistické revoluci v roce 1917.

Roku 1921 spolupracoval s Ďagilevovými Les Ballets Russes na jejich uvedení *Spící krasavice* pod názvem *The Sleeping Princess* (*Spící princezna*). Poté odešel do litevské Rigy, kde do své sbírky přidal řadu baletních partitur. V roce 1924 uvedl v pařížské Opeře romantickou *Giselle* s Olgu Spesivceovou (1895 – 1991) v hlavní roli a po nesmírném úspěchu obdržel medaili Academie nationale de musique et de danse. Tentýž balet uvedl v roce 1932 s Camargo Society. V roce 1933 se Sergejev přesunul z Paříže do Londýna, kde nejprve uvedl dvě jednání baletu *Coppelia* pro soubor v divadle Sadler's Wells Ninette de Valois. V průběhu 30. let (1933 – 1939) následovala *Giselle*, *Spící krasavice*, *Louskáček*, *Labutí jezero*, *Polovecké tance* a poté i tříaktová verze *Coppelie*, kterou Sergejev nejprve uvedl s baletním souborem Les Ballets Russes de Monte Carlo. Dalším britským souborem, se kterým se Sergejev spojil, byl International Ballet Mony Inglesby,¹⁵⁶ pro nějž uvedl mimo jiné *Spící krasavici*, či *Království stínů* z baletu *La Bayadère*.

Během svého života na Západě se Sergejev aktivně snažil své vědomosti a znalosti o carském baletu šířit po celém světě. Zachovala se nemalá korespondence, v níž se obracel na nejrůznější strany s nabídkami svých služeb. Za zmínku stojí např. newyorská Metropolitní opera nebo Hollywood, kde se chtěl Sergejev uplatnit coby choreograf poté, co zjistil, že se uvažuje nad zfilmováním *Esmeraldy*, příběhu vycházejícího z Hugova *Chrámu matky boží v Paříži*, který se jako balet uváděl v Mariinském divadle a u něhož byl Sergejev přítomen. Za oceán se Sergejev obracel asi nejčastěji, neboť si uvědomoval, že samotná Amerika neměla vlastní baletní tradici a sázel na to, že budou mít o originální

¹⁵⁵ Nejednalo se pouze o díla Petipy a Ivanova, ale rovněž o starší balety autorů, jakými byl Charles Louis Didelot, Jules Perrot, či Arthur Saint-Léon. Alespoň to uvádí jeden z francouzských rukopisů uložených v souboru Sergejevovy sbírky.

¹⁵⁶ Soubor byl aktivní mezi lety 1941 – 1953.

petrohradský carský repertoár zájem. Ostatně v jednom z dopisů doslova psal, že jen Amerika může zachránit balet před zkázou.¹⁵⁷

Po Sergejevově smrti přešla jeho pozůstalost na jednoho z jeho přátel, který o baletní dědictví nejevil přílišný zájem. Mona Inglesby (1918 – 2006) proto přesvědčila svého otce, aby ji odkoupil. V roce 1969 pozůstalost pak odprodala Harvardově univerzitě v Bostonu, kde je dodnes uložena v divadelním oddělení Houghton Library a čítá 33 obsáhlé svazky (více v samostatné kapitole V).

IV. 2. iii. Teorie a způsob notačního záznamu

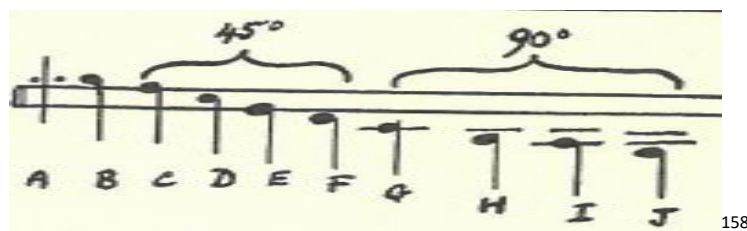
Pro Stěpanovovu metodu tanečního zápisu je dle samotného autora klíčové pochopení základních principů, díky kterým funguje pohybový aparát lidského těla. Úvod své *Alphabet...* tedy Stěpanov (a později i Gorskij) věnuje stavbě lidského těla, analyzuje a popisuje jeho klouby a jejich fungování. Uvědomí-li si člověk, odkud jednotlivé pohyby vychází, co je zapříčiňuje a jakým způsobem musí část těla pracovat, jejich zápis je pak o poznání jednodušší. Níže se pokusím přiblížit základní principy, s nimiž Stěpanovova notace pracuje a rovněž způsob zápisu.

Pro samotný zápis Stěpanov rozdělil tělo a jeho pohyby do tří částí. První se zabývá hlavou a trupem, druhá se zaměřuje na paže, třetí na dolní končetiny. Každá část těla je zapsána do zvláštní notové osnovy, kde se její pohyby zapisují pomocí jednotlivých značek.

Hlava a trup

Pohyby hlavy a trupu se zapisují do dvouřádkové osnovy. Tzv. normální, tedy výchozí pozice je označena na počátku notového řádku tzv. klíčem. Ten v tomto případě vypadá jako svislá čára se dvěma tečkami nad horní linkou (a), kdy právě tyto tečky indikují postavení hlavy a trupu. Dále se pohyb v prostoru zaznamenává takto:

¹⁵⁷ Více viz in SERGEJEV, Nikolaj. *Dance notations and music scores for ballets, 1888 – 1944* (vol. 32), Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.



158

b)	Nota nad 2. linkou osnovy	Normální vertikální pozice
c)	Nota na 2. lince	Vpřed do úrovně 45°
d)	Nota mezi linkami	Vpravo do úrovně 45°
e)	Nota na 1. lince	Vzad do úrovně 45°
f)	Nota pod 1. linkou osnovy	Vlevo do úrovně 45°
g)	Nota na spodní pomocné lince	Vpřed v horizontální rovině = 90°
h)	Nota pod pomocnou linkou	Vpravo v horizontální rovině
i)	Nota na druhé pomocné lince	Vzad v horizontální rovině
j)	Nota pod druhou pomocnou linkou	Vlevo v horizontální rovině ¹⁵⁹

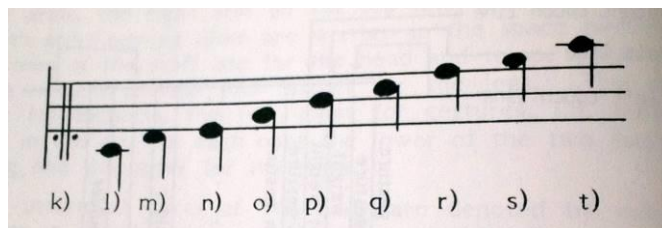
Pohyb noty po osnově směrem dolů tedy zaznamenává pohyb části těla, v tomto případě hlavy a trupu, po směru hodinových ručiček.

Paže

Paže jsou zaznamenány v osnově o třech linkách. Základní klíč značící normální polohu sestává ze dvou svislých čar se dvěma tečkami umístěnými pod osnovou (k). Jelikož paže má člověk dvě, musí se v zápisu tyto odlišit. Pravá je označena notou s nožičkou jdoucí směrem dolů, levá naopak notou s nožičkou stoupající nahoru. Leží-li hlavička noty na lince, znamená to pohyb paže vpřed. Leží-li hlavička noty mezi linkami, je takto zapsán pohyb stranou. Výška zvedání paže závisí na pohybu noty po notové osnově takto (zápis pouze pro pravou horní končetinu):

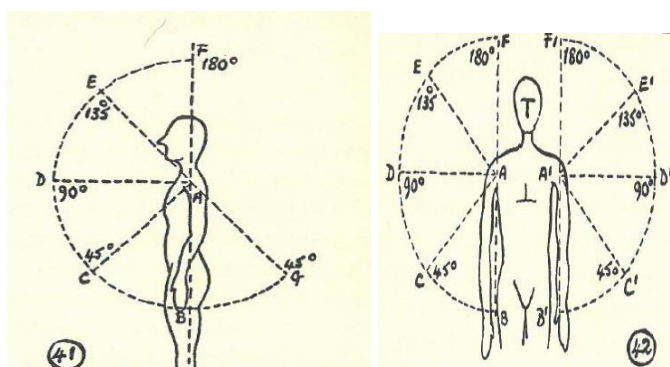
¹⁵⁸ Všechny nákresy jsou převzaty buď z publikace A. Hutchinson Guest *Choreo-graphie*, či V. Stěpanova *Alphabet of Movement of the Human Body*.

¹⁵⁹ Analogickým přidáním dalších pomocných linek se dostaneme do úhlu 135 °



l)	Nota na pomocné lince pod osnovou	Paže vzad na 45° ¹⁶⁰
m)	Nota pod osnovou	Paže spuštěná podél těla
n)	Nota na první lince	Paže vpřed na 45°
o)	Nota v první mezeře	Paže stranou na 45°
p)	Nota na druhé lince	Paže vpřed na 90°
q)	Nota ve druhé mezeře	Paže stranou na 90°
r)	Nota na třetí lince	Paže vpřed na 135°
s)	Nota nad osnovou	Paže stranou na 135°
t)	Nota na pomocné lince nad osnovou	Paže přímo vzhůru, tedy na 180°

Pohyb horní končetinou je pomocí základních úhlů zachycen na následujícím zobrazení.

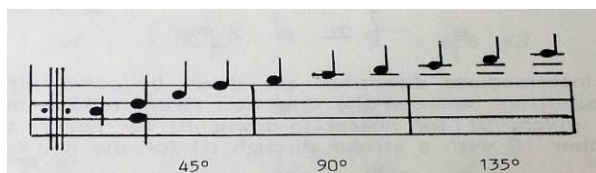


Podrobnější znaky jsou pak schopny zaznamenat rovněž základní pohyby ramen (vpřed, nahoru a vzad).

¹⁶⁰ Dle Stěpanova a jeho anatomických znalostí není možné paži zvednout vzad výše, aniž by se u toho nezapojil i trup. Proto v jeho zápisu neexistuje znak pro pohyb paže vzad v horizontální úrovni. Zajímavé je, že v případě dolních končetin již tato možnost existuje, což jednoznačně ukazuje, že byl systém tvořen pro zápis klasické taneční techniky, v níž je tato poloha pro dolní končetinu běžná.

Nohy

Dolní končetiny jsou zapisovány do notové osnovy o čtyřech linkách. Klíčem základní polohy jsou tři svislé linky se dvěma tečkami po stranách umístěnými v prostřední mezeře osnovy. Podobně jako u paží, i zde je potřeba odlišit znaky pro pravou a levou nohu. Pravá noha je označena notou s nožičkou jdoucí dolů, levá noha notou s nožičkou jdoucí nahoru. Dále zápis postupuje takto:



Nota v prostřední mezeře, nožičky nahoru i dolů	Stoj na zemi
Nota na 2./3. lince	Noha vpřed zvednutá na 45°
Nota v 1./3. mezeře	Noha stranou zvednutá na 45°
Nota na 1./4. lince	Noha vzad zvednutá na 45° ¹⁶¹
Nota těsně pod/nad osnovou	Noha vpřed zvednutá na 90°
Nota na 1. horní/spodní pomocné lince	Noha stranou zvednutá na 90°
Nota nad 1. horní/pod 1. spodní pomocnou linkou	Noha vzad zvednutá na 90°
Nota na 2. horní/spodní pomocné lince	Noha vpřed zvednutá na 135°
Nota nad 2. horní/pod 2. spodní pomocnou linkou	Noha stranou zvednutá na 135°
Nota na 3. horní/spodní pomocné lince	Noha zvednutá přímo nahoru ¹⁶²

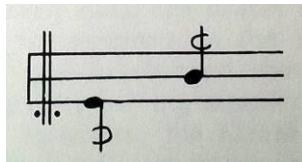
Takto se tedy zapisují základní pohyby všech částí těla. V tanci si ovšem není možné vystačit pouze s přímými pohyby do tří základních směrů, je nutno zohlednit další možnosti a kvality pohybu jako jsou rotace, ohnutí a podobně. Většina těchto skutečností se zapisuje tzv. doplňkovými znaky. Ty se váží k základní notě označující danou část těla, a to buď na její nožičce, či u hlavičky.

¹⁶¹ Chceme-li zaznamenat chodidlo v kontaktu s podlahou, využijeme pro zápis kročné nohy místo kulaté hlavičky, hlavičku obdélníkovou a zapíšeme ji v osnově tam, kam bychom zapisovali pohyb ve výšce 45 stupňů.

¹⁶² Patrně za účasti předklonu trupu. Z anatomického hlediska kyčelního kloubu totiž není možné zvednout nohu vzad na 135°.

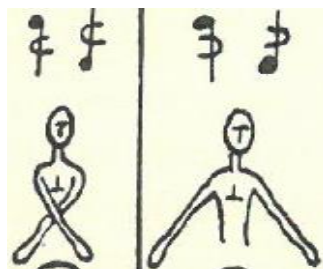
Diagonální pozice a pohyby

Diagonální pohyb se zapisuje pomocí přidaného znaku obloučku na notové nožičce. Vždy je zapsán pohyb vpřed, či vzad a pomocí obloučku je jeho směr zmenšen, či zvětšen.



Bříško obloučku na nožičce směrem doleva	Ze zapsané polohy proti směru hodinových ručiček, tedy tzv. zmenšení úhlu.
Bříško obloučku na nožičce směrem doprava	Ze zapsané polohy po směru hodinových ručiček, tedy tzv. zvětšení úhlu.

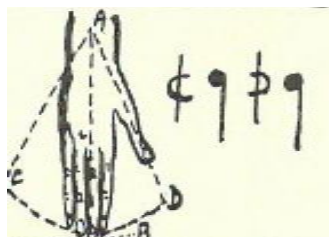
Využití znaku pro diagonální pozici vidíme i na následujících nákresech:



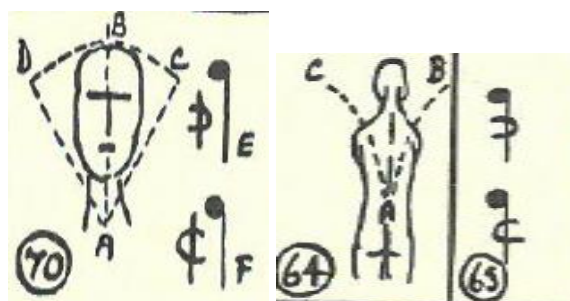
Na prvním vidíme nejprve notu pro pravou paži s obloučkem směrem doleva, což znamená zmenšení úhlu z výchozí pozice. Stejný doplňkový znak je použit i u noty pro levou paži. Výsledkem je překřížení paží před tělem. Druhý náčrt naznačuje opačný případ.

Pro přesnou pozici paží v prostoru je samozřejmě potřeba pracovat v notové osnově. Chceme-li tedy např. zapsat pozici pravé paže v horizontální úrovni šikmo stranou vpřed, do notové osnovy zaneseme znak pro pravou paži vpřed = nota ležící na spodní lince, nožička směrem dolů, a na nožičku připojíme znak pro zvětšení úhlu = oblouček směrem doprava. Obdobně bychom postupovali u dolní končetiny, či trupu.

Stejnými znaky zapíšeme rovněž pohyb v zápěstí. Pozice A-C znamená vytočení v zápěstí, tedy zvětšení úhlu z výchozí polohy. Pozice A-D naopak vtočení, tedy zmenšení úhlu.



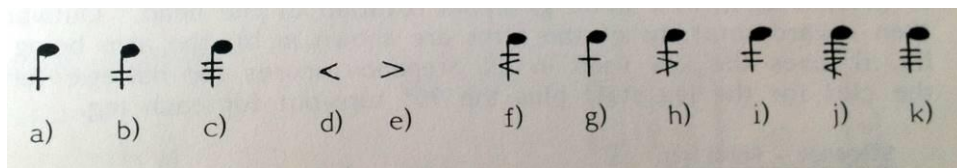
A totožně vypadá i zápis úklonu hlavy a mírného hrudního odklon stranou. Pozice hlavy A-C je zapsána notou E, pozice A-D notou F. V případě trupu pak pozice B odpovídá horní notě, pozice C notě spodní.



Flexe

Pro ohnutí v kloubu Stěpanov pracoval se třemi základními úhly. Těmi jsou 45°, 90° a 135°. Samotné ohnutí se zaznamenává doplňkovým znakem. Tím je v tomto případě přeškrtnutí notové nožičky. Jedno přeškrtnutí znamená vždy jeden stupeň ohnutí (zde tedy 45°), s každým dalším doplňkovým znakem dochází k ohnutí do dalšího stupně.

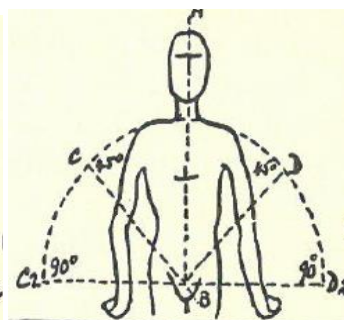
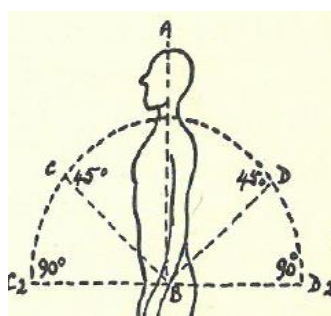
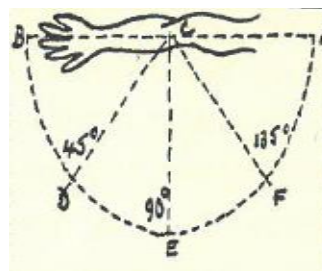
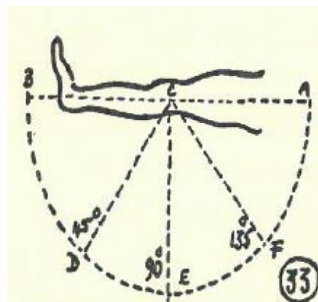
K tomuto znaku je možno doplnit ještě další, který je znám z matematiky. Jedná se o značky „<“ a „>“ tedy „je menší než“ a „je větší než“. Díky těmto značkám je možné docílit až šesti stupňů ohnutí v daném kloubu.



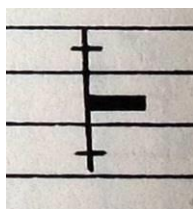
a)	Nota s jedním přeškrtnutím na nožičce	Ohnutí o 45°
b)	Nota se dvěma přeškrtnutími	Ohnutí o 90°
c)	Nota se třemi přeškrtnutími	Ohnutí o 135°

Znaky bodů (f) až (k) naznačují postupné ohýbání v kloubu od nejmírnějšího po největší. Poslední znak, který by značil naprosté ohnutí, tedy přitažení, by na nožičce noty měl kromě tří čar ještě znak „>“.

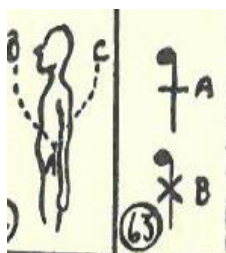
Na následujícím zobrazení je ohnutí do tří základních úhlů naznačeno pro kolenní a loketní kloub a pro ohýbání celého trupu. Tělo se dle Stěpanovovy notace nikdy neuklání na více než 90°, tedy do pravého úhlu.



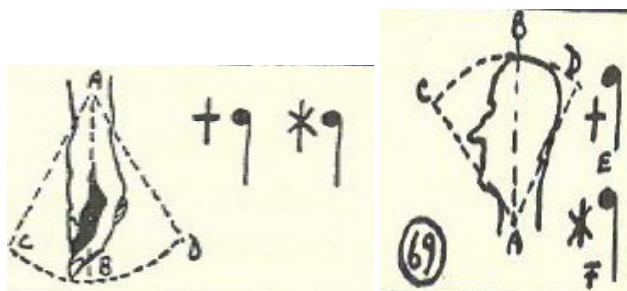
Pomocí znaku ohýbání se zapisuje i jeden ze základních prvků klasického tance – *demi-plié*, tedy malý podřep. Zde zapsáno *demi-plié* v první pozici.



Do kategorie ohýbání můžeme zařadit rovněž pohyby, jež se týkají trupu a vychází z hrudní páteře. Mírný předklon v hrudní páteři (pozice B) se zapíše pomocí již známého znaku přeškrtnutí na notové nožičce. Hrudní záklon (pozice C) je zaznamenán pomocí křížku přes nožičku noty.¹⁶³



Rovněž sem patří např. pohyby v zápěstí, či předklon a záklon hlavy. Ty se zaznamenávají rovněž pomocí doplňkového znaku, který je připsán vedle hlavičky noty. Na následujícím vyobrazení vidíme možnost zápisu flexe zápěstí (pozice A-C) pomocí noty se znakem +, či kříže, a extenze (pozice A-D), kdy je u noty připsán znak hvězdičky.

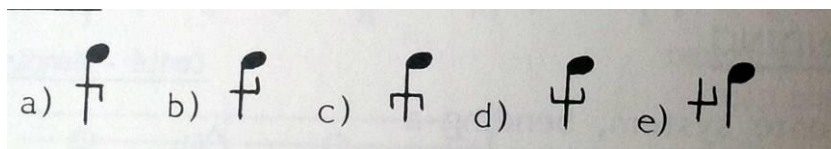


¹⁶³ Kombinací znaků pro hrudní předklon/záklon a úklon (tedy znak pro rotaci) docílíme pozice mezi dvěma základními směry (např. šikmo vpřed apod.).



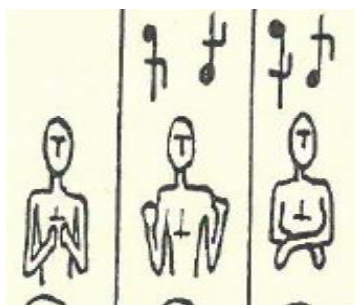
Rotace kolem osy těla a jeho jednotlivých částí

Rotace části těla se rovněž zaznamenává doplňkovým znakem na notové nožičce. Znak pro rotaci je horizontální čárka přes nožičku, jejíž jeden, či oba konce jsou ohnuty do pravého úhlu. Rotace se zapisuje následujícím způsobem:



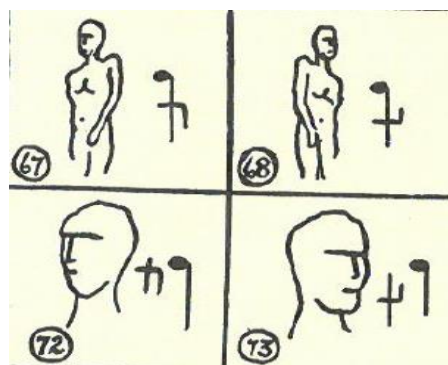
a)	Čárka přes nožičku, ohnutá od hlavičky	Rotace o osminu doprava.
b)	Čárka přes nožičku ohnutá k hlavičce	Rotace o osminu doleva.
c)	Čárka přes nožičku, ohnutá na obou koncích od hlavičky	Rotace o čtvrtinu doprava.
d)	Čárka přes nožičku, ohnutá na obou koncích k hlavičce	Rotace o čtvrtinu doleva.
e)	Znak pro rotaci vedle noty	Rotace o tři čtvrtiny.

Takto se zapisuje rotace pro horní a dolní končetiny. Díky předvedeným znakům je tedy možné zapsat i rotaci paží vně, či dovnitř.

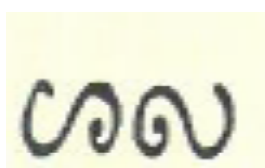


Vydeme-li z premisy, že na prvním nákresu je výchozí pozice paží, pomocí znaku pro rotaci o osminu na každé paži, docílíme jejich vytočení ven. Opačný znak, určující rotaci o osminu dovnitř, zapříčiní rotaci paží jako na posledním obrázku.

Zapisujeme-li rotaci torza, znak je umístěn v mezeře mezi linkami. Pro rotaci hlavy se znak umísťuje na úroveň horní linky dvouřádkové osnovy. Pro představu rotace trupu a hlavy poslouží následující čtveřice obrázků:



Určitým specifikem jsou kruhové pohyby. Jejich zápis je možno doplnit kromě zmíněných znaků ještě další značkou:

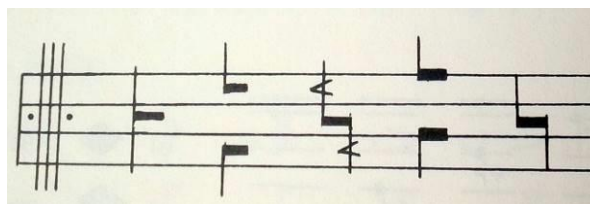


Levý znak se využívá pro pohyb vně neboli *en dehors*, pravý znak pro pohyb dovnitř neboli *en dedans*.

Pozice chodidel a kontakt chodidla s podlahou

Dále se zaměříme na zápis pozic chodidel, jelikož právě práce dolních končetin a zejména chodidel je ve valné většině skutečných zápisů baletních choreografií zaznamenána nejpečlivěji.

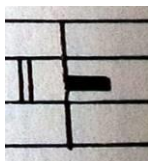
Je-li chodidlo v kontaktu s podlahou, hlavička noty je obdélníková. Základních pět pozic klasického tance je zapsáno takto:



a) b) c) d) e)

a)	pozice	Obdélníková hlavička ve 2. mezeře osnovy nožičky napojené na hlavičku z levé strany jdoucí nahoru i dolů
b)	pozice	Obdélníkové hlavičky not v 1. a 3. mezeře osnovy
c)	pozice	Obdélníková hlavička ve 2. mezeře osnovy levá nožička nahoru, pravá dolů na nožičkách doplňkový znak „je menší než“ Jestliže je nožička pro pravou nohu napojena na obdélníkovou hlavičku zprava = pravé chodidlo vpřed. Jestliže je nožička pro levou nohu napojena stejným způsobem = levé chodidlo vpřed
d)	pozice	Obdélníkové hlavičky na 2. a 4. lince = pravé chodidlo vpřed. Obdélníkové hlavičky na 1. a 3. lince = levé chodidlo vpřed.
e)	pozice	Obdélníková hlavička ve 2. mezeře: Levá nožička nahoru, pravá dolů. Jestliže je nožička pro pravou nohu na hlavičce napojená zprava = pravé chodidlo vepředu. Jestliže je nožička pro levou nohu napojena stejným způsobem = levé chodidlo vepředu.

Kontakt chodidla s podlahou může být buď úplný, či částečný. Částečný kontakt v klasickém tanci znamená stoj na pološpičce, tedy *relevé*. Tento prvek se zapisuje pomocí dvou svislých čar u hlavičky noty (a), v Gorského specifikaci je uveden jako dvě svislé čárky s jedním přeškrtnutím (b):



a)



b)

Jedná-li se o stoj na špičce *sur le pointe*, u noty pro stojné chodidlo jsou svislé čárky tři (a). U Gorského s dvěma vodorovnými čárkami navíc (b):

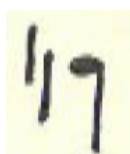


a)



b)

Kontakt s podlahou pouze patou se naopak zapíše dvěma svislými čárkami, které však nejsou vedle sebe (a). Gorskij uvádí dvě svislé čárky s x přes ně (b):



a)



b)

Točení v prostoru a piruety

Dalším základním pohybem v tanci je otáčení kolem vlastní osy. Zápis otáčení těla se zapisuje změnou čelního pohledu v prostoru, jehož body jsou označeny čísly.¹⁶⁴ Zde můžeme sledovat nejvýrazněji Gorského zásah do systému zápisu:

Stěpanov		Gorskij	
1	Vpřed	0	Vpřed
2	Doprava	1	Pravá diagonála vpřed
3	Vzad	2	Doprava
4	Doleva	3	Pravá diagonála vzad
5	Pravá diagonála vpřed	4	Vzad
6	Pravá diagonála vzad	5	Levá diagonála vzad
7	Levá diagonála vzad	6	Doleva
8	Levá diagonála vpřed	7	Levá diagonála vpřed

Gorského číslování základních prostorových bodů je v principu totožné s pozdějším systémem Agrippiny Vaganovové (1879 – 1951). Ta pouze zrušila nulovou pozici *en face* a označila ji číslem 1 a poté postupovala po směru hodinových ručiček jako Gorskij až k číslu 8.

Samotný princip otočení se zapíše uvedením výchozího bodu, do něhož míří tanečnickův pohled a poté je uvedeno číslo bodu, do něhož se má pomocí otočení dostat. Mohou-li vzniknout pochybnosti o tom, kterým směrem se tanečník točí, zda doprava, či doleva, je doplněn v závorce znak (+) pro točení doprava a (-) pro točení doleva. Násobením počtu znaků (+) a (-) se uvádí počet piruet do daného směru, případně je možné se setkat s indexovým číslem v závorce, které plní obdobnou funkci.

¹⁶⁴ Popis otáčení ne za pomoci stupňů, ale očíslovaných bodů v prostoru je dle A. Hutchinson Guest typický pro divadelní tanec. Více viz in. A. Hutchinson Guest, *Choreo-graphie...*

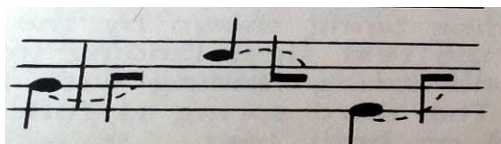
Pohyby v prostoru

Stěpanovova notace zapisuje pohyb pomocí jeho krajních bodů, tedy za pomoci výchozí a závěrečné pózy. Jak uvádí Gorskij, počítá se s tím, že z výchozí polohy do závěrečné se část těla pohybuje přímou cestou. Vyžaduje-li se v provedení pohybu specifikum, musí být řádně zapsáno v notaci.¹⁶⁵

Chůze

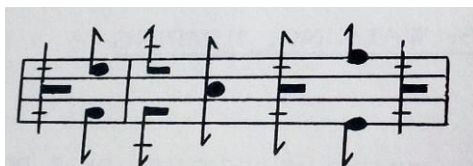
Kroky, z nichž sestává chůze, jsou vždy zapsány pomocí gesta kročné nohy a následným znakem pro stoj. Gesto zde znamená směr kroku a je navázáno pomocí tečkovaného obloučku k následujícímu znaku stojné nohy.

Na obrázku vidíme tři kroky pravou nohou vpřed, levou doleva a pravou vzad.



Skočné prvky

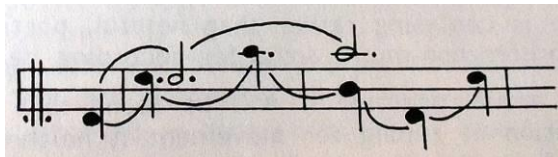
Skoky jsou ve Stěpanovově notaci zachyceny ve třech fázích – odrazu, letu a dopadu. Nejprve se zapíší znaky pro výchozí pozici chodidel, poté je zachycena letová fáze skoku pomocí znaků pro gesta obou nohou. Nakonec je zapsána výsledná pozice po dopadu, přičemž u obou pozic, během nichž jsou chodidla v kontaktu s podlahou, může být zapsán doplňkový znak pro ohnutí kolen, které je nezbytné jak u odrazu, tak u dopadu.



¹⁶⁵ Více viz in A. Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelověčeskovo těla, Priloženije k tablicam s.1 – 2.*

Navazující pohyby

Pohyby, které na sebe mají plynule navazovat, či klouzat po podlaze, jsou v osnově zapsány notami spojenými tzv. legatovými obloučky. Jako je tomu např. na následujícím obrázku, který zachycuje kruhový pohyb paží:



Leží-li dvě noty na téže lince, či v téže mezeře a tyto jsou spojeny obloučkem, znamená to pokračující pohyb.

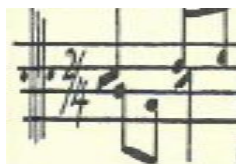
Délky a trvání

S délkou jednotlivých not se pracuje zcela ve shodě s hudební notací, která byla Stěpanovovi předlohou. Setkáme se tedy s notami půlovými trvajících dvě doby, čtvrtovými trvajících jednu dobu, osminovými trvajících půl doby atd. Vyskytují se trioly, zaznamenávající tři pohyby za jednotku, označené legatovým obloučkem a číslicí 3, stejně jako kvintioly (pět pohybů za jednotku, zapsáno šestnáctinovými notami), či sextioly (šest pohybů za jednotku, zapsáno dvaatřicetinovými notami). Jediným specifikem taneční notace je alespoň dle Gorského nevyužívání noty celé, tedy bez nožičky. Místo ní je doporučeno použít dvou not půlových.¹⁶⁶

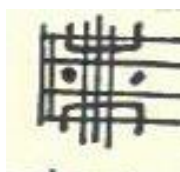
Doplňující poznámky k zápisu

Pro zápis pohybů a pozic nohou a rukou je doporučováno každou končetinu zapisovat zvlášť svou vlastní notou se svou vlastní časovou hodnotou. Jak ukazuje následující zápis pro nohy, v němž je levé chodidlo po dobu jedné čtvrtové noty v kontaktu s podlahou, zatímco levá noha po osminách učiní gesto nejdříve vpřed a poté stranou ve výšce 45°. Poté pravé chodidlo spočívá jednu dobu na zemi a levá noha provádí totožný sled gest, tedy vpřed a stranou ve výšce 45°.

¹⁶⁶ Více viz in A. Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelověčeskovo těla, Priloženije k tablicam s.2.*



Specifikum postavení jednotlivé části těla, která provádí sérii pohybů, je povětšinou určena hned na začátku zapisované osnovy na již dříve zmíněném klíči. Pohybujeme-li se v oblasti klasického tance, který pracuje s dolními končetinami vytočenými *en dehors* na 90° ze základní = paralelní pozice, je tento fakt zanesen již na klíči (jeho příklad níže). Není proto poté potřeba u nožičky každé noty připsovat znak pro vytočení.



IV. 2. iv. Příklady zapsaných prvků klasického tance pomocí Stěpanovovy notace

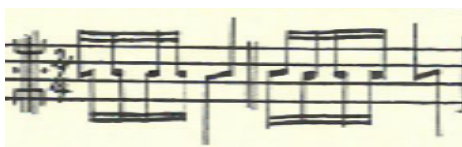
Po seznámení se se základními principy a zápisem Stěpanovovy notace se nyní můžeme podívat na zápis několika prvků klasické taneční techniky.



Zde vidíme zápis prvku *rond de jambe à terre* ve 4/4 taktu. Hlava a ramena zůstávají po celou dobu cvičení v základní vzpřímené poloze. Paže se během předtaktí se zvedají přes první pozici¹⁶⁷ do pozice druhé, v níž setrvávají až do posledního taktu, kdy jsou odvedeny z druhé pozice do polohy základní. V zápisu nohou vidíme, že prvek provádí nejprve levá končetina. Jednou během předtaktí, poté celkem čtyřikrát v jednom taktu (tedy jeden celý *rond de jambe* na každou dobu). Vidíme rovněž dvě možnosti zápisu – jednou pomocí čtvrtěových not (pro levou končetinu v 1. taktu), podruhé pomocí not půlových (pro končetinu pravou

¹⁶⁷ Dle systému A. Vaganovové.

Stojná noha je při kontaktu se spodní částí kročné nohy v plié, narovná se v momentu otevření kročné nohy stranou. V otevřené poloze stranou se vždy špička kročné nohy dotýká podlahy. Vše je zopakováno šestkrát. V 5. taktu jsou chodidla na 1. dobu v 5. pozici s levým chodidlem vpřed. Dále se cvičení provádí stejně, jako tomu bylo u pravé nohy. Cvičení je ukončeno v páté pozici s pravým chodidlem vepředu.



A takto může vypadat zápis dvou *entrechats six*. Výchozí pátá pozice s pravým chodidlem vepředu, ve výskoku zapsány dvě polohy nejprve stále s pravým chodidlem vepředu, poté s levým, pak opět s pravým a dopad opět do páté pozice, tentokrát již s levým chodidlem vpřed. Ve druhém taktu je tentýž prvek, jen začínající s levým chodidlem vepředu a končící s pravým.

IV. 2. v. Kvality Stěpanovovy notace

Stěpanovova notace pracuje s poměrně omezeným, avšak dostačujícím množstvím znaků, které není příliš složité si osvojit. Nezpochybnitelnou výhodou je v tomto směru silná provázanost s hudební notací, která je vedle abecedy nejrozšířenějším souborem abstraktních znaků. Pro kohokoli, kdo hudební notaci ovládá, bude z pohledu na zápis pohybů Stěpanovovým systémem na první pohled zřetelné jeho časové trvání a poměr mezi délkou jednotlivých pohybů. Nutností pak je pouze doučit se doplňkové znaky, které pohyby dále determinují a upřesňují jejich výsledný tvar.

Mezi výhody bychom mohli zařadit rovněž rozdělení zápisu do osnov dle konkrétní části těla, tedy hlava a trup, horní končetiny, dolní končetiny. Samostatná osnova pro každý segment dává notátorovi dostatečný prostor pro veškeré nuance, které je nutno zaznamenat a rovněž při čtení je možno se zaměřit na konkrétní část těla, jejíž pohyby chceme dekodovat.

Rozvětvený soubor znaků a doplňujících značek umožňuje ve Stěpanovově notaci zaznamenat nejružnější pohyby do pozoruhodných detailů. Ponoří-li se tedy

notátor do hloubky systému, je schopen v ideálním případě věnovat pozornost i nejmenším detailům jednotlivých pohybů (jako jsou i např. pohyby zápěstím, či postavení prstů na ruku). I z tohoto důvodu se jeví dělení částí těla do jednotlivých osnov jako šťastné řešení.

IV. 2. vi. Problémy Stěpanovovy notace

Jestliže jsem u vypočítávání výhod Stěpanovova systému končila dělením zápisu do tří osnov, je možno v tomtéž bodě plynule přejít k nevýhodám. Jak bylo popsáno výše, každá část těla má pro zápis vlastní osnovu, přičemž je už na první pohled dle počtu linek jasné, zda se díváme na zápis pro pohyby hlavy, horních, či dolních končetin. Osvojit si počty linek v jednotlivých osnovách není příliš obtížným úkolem. Nicméně je poněkud matoucí a zpočátku obtížné si zapamatovat, že každá osnova pracuje s mírně odlišnými principy zápisu, které se odvíjejí zejména od odlišného umístění základní pozice v osnově (pro hlavu a trup nad horní linkou, pro paže pod osnovou, pro nohy uprostřed).

Rovněž časový aspekt zápisu není zcela bezproblémový. Gorskij ve své učebnici uvádí, že pokud póza, či pohyb trvá dvě doby, použijeme v zápisu půlové noty, pokud čtyři doby, pak noty celé. Nicméně pohyb a póza jsou dvě odlišné skutečnosti. Pohyb probíhá, kdežto póza trvá, jak si tedy při čtení můžeme být jisti, o kterou ze dvou možností se jedná? Podobně se můžeme stavět k doplňkovým znakům, které jsou uváděny na notové nožičce. Na jednu notu je možno navázat několik znaků pro doplňkové pohyby (např. ohnutí a rotaci), tyto se ovšem nutně nemusí dít současně, čímž vznikají otázky.

V cestě Stěpanovově notaci pak rovněž stojí i určitá časová náročnost zapisování. Dělení částí těla do jednotlivých osnov je pochopitelným, naprosto logickým krokem. Má-li ovšem zápis tance vznikat v reálném čase, pro notátora tři osnovy znamenají trojí námahu. Musí sám vědomě dělit tělo do požadovaných segmentů, všem musí rozumět a ani jeden by neměl nadřazovat druhému. Ve skutečných zápisech ovšem nepřekvapivě jasně dominují ty zaměřující se na kroky a pozice dolních končetin.

Otázkou rovněž zůstává, nakolik by byla Stěpanovova notace v praxi použitelná i u jiných tanečních stylů než u klasického tance. Samotný Stěpanov sice při tvorbě svého systému nezužoval jeho budoucí zaměření pouze jedním směrem,

následní využití se však spojilo výhradně s divadelním tancem dané doby. Způsob a postupný vývoj notace pak bezesporu ovlivnil i Alexandr Gorskij a výuka notace v carské baletní škole. Podle Ann Hutchinson Guest¹⁶⁸ následný ústup notace na počátku 20. století souvisel s nástupem nového tanečního stylu Michaila Fokina, či Václava Nižinského¹⁶⁹, pro jehož zachycení byl stávající systém nedostačující.

¹⁶⁸ Více viz in HUTCHINSON GUEST, Ann. *Choreo-graphics, A Comparison of Dance Noation Systems From the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach, 1989.

¹⁶⁹ Nižinský se posléze pokusil vytvořit vlastní notační systém, který nepochybně ze Stěpanévova vycházel. Obdobně rovněž Leonid Mjasin čerpal v základě svého návrhu notace z již existujícího Stěpanovova systému.

V. SERGEJEVOVA SBÍRKA

Svědectvím o využití výše popsaného notačního systému Vladimíra Stěpanova je tzv. Sergejevova sbírka, plným názvem *Nikolai Sergeev dance and music scores for ballets, 1888 – 1944*. Tuto sbírku uchovává od roku 1969 divadelním oddělení Houghton Library Harvardovy univerzity v Bostonu. Čítá třiatřicet svazků archivních materiálů, přičemž jednatřicet z nich je věnováno tanečním a hudebním partiturám, svazky 32 a 33 obsahují archiválie typu fotografií, divadelních programů, výstřižků z novin, korespondence, či deníkových zápisů.

V. 1. Historie sbírky

Značnou část materiálů nashromáždil Nikolaj Sergejev během své práce jak v Mariinském divadle, tak jako pedagog carské baletní školy, kde působil nejdříve jako asistent a poté jako vyučující metody Stěpanovovy taneční notace. Jak jsem již uvedla, během svého působení na postu režiséra divadla se zasadil o zapsání převážné části repertoáru. V jedné ze svých vzpomínek uvádí, že jej zápis tance velice zajímal, proto pracoval na vylepšení metody. Uvedl, že byl prvním, kdo ji uvedl do praxe a používal ji k zápisu celého repertoáru, jež se v jeho době v Mariinském divadle uváděl, na čemž pracoval po dvacet let.¹⁷⁰

Při své emigraci na Západ vzal veškeré notační materiály (taneční i hudební) z Petrohradu s sebou. Záchranu a uchování notace před revolucí, a zejména po ní považoval za svůj nejdůležitější úkol.¹⁷¹ Přes Kavkaz se díky pomoci přátel¹⁷² dostal do Konstantinopole a poté dále do západní Evropy. Jak bylo již řečeno, spolupracoval s Ďagilevovým souborem Les Ballets Russes, s nímž uvedl roku 1921 v divadle Allhambra balet *The Sleeping Princess*. Neúspěch inscenace¹⁷³ se ho velmi dotkl, neboť podle něj podporovala hlasy, jež tvrdily, že je balet zastaralým uměním.¹⁷⁴

¹⁷⁰ in SERGEJEV, Nikolaj. *Additional material. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets*, MS Thr 245. Houghton Library, Harvard College Library.

¹⁷¹ In tamtéž.

¹⁷² Jmenuje pana Waltera, bývalého britského konzula v Baku.

¹⁷³ Sergejev vinil jednak nešetrné zásahy do partitury samotného Sergeje Ďagileva, jednak těžkopádné, příliš opulentní a pompézní kostýmy Léona Baksta, které omezovaly pohyb a působily dle jeho vlastních slov směšně.

¹⁷⁴ In tamtéž.

Při svém působení v Rize přidal do své sbírky partitury baletů – *Paquita* (Edouard Délévedez), *Koníček Hrbáček* (Césaire Pugni), *Giselle* a *Le Corsaire* (Adolph Charles Adam). V roce 1924 nastudoval dle notací inscenaci *Giselle* pro soubor pařížské Opery s Olgou Spesivceovou a Antonem Dolinem (1904 – 1983) v hlavních rolích. Ve vzpomínkách k tomuto představení uvedl, že pár dní před premiérou za ním přišel ředitel Opery Jacques Rouché (1862 – 1957) s obavami, že balet bude mít podobně nevalný úspěch jako Ďagilevova inscenace s Annou Pavlovovou a Václavem Nižinským. Sergejevovo nastudování mělo však velmi pozitivní ohlas a jeho autor dokonce obdržel medaili Académie nationale de musique et de danse. Úspěch byl dne Sergejeva důkazem, že diváci mají staré balety stále rádi a že dle něj neexistuje na světě soubor, který by konkrétně *Giselle* nepřijal okamžitě do repertoáru za svou.¹⁷⁵ Tato inscenace *Giselle* byla nejen první inscenací daného baletu v Paříži od 60. let 19. století, ale rovněž prvním uvedením Petipovy verze na Západě.

V roce 1932 následovalo uvedení *Giselle* pro Camargo Society, londýnské společenství, které mezi lety 1930 – 1933 sdružovalo britské hudebníky, choreografy, výtvarníky a tanečníky. V letech 1933 – 1939 tvořil Sergejev inscenace pro baletní soubor divadla Vic-Wells (později Sadler's Wells, z něhož vzniknul dnešní londýnský Royal Ballet), v jehož čele stála Ninette de Valois (1898 – 2001). Pro zmíněný soubor vznikly inscenace *Coppélie*, *Giselle*, *Louskáčka*, *Labutího jezera* i *Spící krasavice*.

Ve 30. letech Sergejev v Londýně rovněž působil na pozici pedagoga v baletní škole. Čtyři dny v týdnu učil pokročilé studenty, jednou týdně mírně pokročilé, pět dní se pedagogicky věnoval baletnímu souboru, jedenkrát týdně vyučoval charakterní tance a rovněž jedenkrát *pas de deux*. To všem za týdenní plat 10 liber. Poté spolupracoval se souborem International Ballet, který vedla Mona Inglesby. Pro tento soubor mezi lety 1941 – 1951 vytvořil např. inscenaci *Spící krasavice*, či Království stínů z baletu *La Bayadère*, jak bylo zmíněno v předchozí kapitole. Současně aktivně korespondoval s celým světem a nabízel své služby. Sergejevova pozůstalost se do Harvardu dostávala postupně. Nejprve v roce 1967 prodala Mona Inglesby univerzitní knihovně materiály k *Labutímu jezeru*.

¹⁷⁵ In tamtéž.

Roku 1969 následoval zbytek celé sbírky (odhadem za 6000 liber).¹⁷⁶ Poprvé o tomto širokém kompendiu informoval hudební a taneční historik Roland John Wiley v článku *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeyev Collection*, který byl součástí The Harvard Library Bulletin 24. ledna 1976.

V. 2. Obsah sbírky

Podstatnou a převážnou část Sergejevovy sbírky tvoří množství notačních materiálů k jednotlivým baletům. Jedná se jak o hudební partitury (plně orchestrální, jednotlivé party pro nástrojové skupiny, zkušební party pro housle, klavírní výtahy), tak o partitury choreografické, vytvořené za pomoci Stěpanovovy notace. V samostatném oddílu jsou uloženy fotografie tanečníků,¹⁷⁷ na mikrofilmech zachycené rukopisy houslových partů,¹⁷⁸ či synopsí děje k určitým baletním titulům i tištěné programy vybraných inscenací z let 1903 – 1918.¹⁷⁹

Součástí sbírky jsou balety jako *Le Corsaire*, *Giselle*, *Paquita*, *Coppélia*, *Probuzení Flóry*, *Harlequinade*, *Raymonda*, *Marná oparnost*, *La Bayadère*, *Esmeralda*, *Koníček Hrbáček*, *Dcera faraona*, *Louskáček*, *Spící krasavice* a samostatně vyčleněné *Labutí jezero*. Dále pak choreografie z oper *Romeo a Julie* (Ch. Gounod), *Tannhäuser* (R. Wagner), *La Traviata*, *Aida* a *Rigoletto* (G. Verdi), *Piková dáma* (P. I. Čajkovskij), *Hoffmanovy povídky* (J. Offenbach), *Hugenoti* a *Prorok* (G. Meyerbeer) či *Kníže Igor* (A. Borodin). K většině titulů se vztahuje několik materiálů. Ať už se jedná o více hudebních partitur, tak více choreografických zápisů z různých let, případně od různých autorů. (Pro kompletní obsah Sergejevovy sbírky viz Příloha č. 6.)

V. 2. i. Choreografické partitury

Po formální stránce je většina baletů rozdělena do několika složek, zápisy jsou vedeny na listech papíru velikosti A4 orientovaných na výšku. Každý list je rozdělen do šesti stejně velkých oken, vždy ve třech řadách po dvou, zápis se čte po řadách zleva doprava. Ve spodní části každého okna se nachází soustava tří

¹⁷⁶ Z toho důvodu je složka materiálů k *Labutímu jezeru* vyčleněna ze Sergejevovy sbírky zvlášť.

¹⁷⁷ Většina je nedatovaná a nepopsaná. Nicméně na několika fotografiích je možné vidět z nejznámějších tanečníků té doby Annu Pavlovu, Olgu Preobraženskou, Olgu Spesivcevu, Tamaru Karsavinu ad.

¹⁷⁸ Např. k baletům *La Fille Mal Gardée*, *Giselle*, či *La Bayadère*.

¹⁷⁹ Např. programy k inscenacím *Probuzení Flóry*, *Coppelia*, *Giselle*, *Labutího jezera*, či *Harlequinade*.

osnov, předtištěných, či ručně načrtnutých, do nichž se vpisují notové značky. V případě tanečních duetů je občas možné narazit na dva soubory osnov nad sebou, jeden pro každého člena tančícího páru. Nad osnovami je otevřený prostor reprezentující jeviště. Zde se zapisuje pohyb tanečníka, či rozmístění sboru, případně je možno nalézt náčrty kulis apod. Pro označení tanečníků se užívá piktogramů – tanečnice je většinou označena kolečkem, tanečník křížkem. Součástí choreografického zápisu není přímo hudební doprovod. Počátek každého tanečního čísla je nicméně označen číslicí, která se vztahuje k hudebnímu číslu v partitуре, a názvem tance (např.: Maďarský tanec, variace baleríny, *coda* apod.). S určením konkrétního hudebního doprovodu rovněž pomáhá uvedení hudebního taktového předznamenání. Takt v choreografické notaci se rovná taktu v hudebním doprovodu, je tedy teoreticky možné i porovnáním počtu tanečních taktů s takty hudebními nalézt příslušný doprovod pro zapsaný tanec. Nicméně i přesto může docházet k nejasnostem, jak si konkrétně ukážeme na příkladu *Labutího jezera* v samostatné podkapitole.

Několik choreografických notací je zapsáno na listech menšího formátu, případně existují notace na listech orientovaných na šířku, které po vizuální stránce vypadají mírně odlišně. Více o tomto v podkapitole o baletu *La Bayadère*.

Charakteristika choreografických partitur

Část titulů vykazuje známky uceleného zápisu, jenž musel vznikat víceméně souvisle, a na nějž měl jeho autor dostatek času. Výsledky jsou v takovém případě preciznější a choreografický zápis je pro současného inscenátora snadněji dekódovatelný. Častější ovšem je určitá nevyváženost, která musela vyplývat ze skutečnosti, že se zápisy pořizovaly naživo během zkušebního procesu daného titulu. Pozornost k detailu se tak různí, někdy dochází ke střídání různých rukopisů, což rovněž k souvislosti výsledku nepomáhá.

Na základě mnou prostudovaných notací mohu usuzovat, že nejpregnantněji jsou zapsány sólové variace, byť se tato skutečnost nemusí vztahovat bez výjimky na veškeré choreografické partitury. Pokud tanec provádí sólista, či sólový pár spolu se sborem, není výjimkou, že daný tanec je zapsán dvakrát: nejprve pro sólisty, poté pro samotný sbor. U sborového tance častěji dochází k momentům, kdy notátor evidentně ve spěchu do listů jen nahrubo načrtl pohyb tanečníků po

jevišti, ale na notové značky již zjevně nezbyl čas. Nejčitelněji a s největším důrazem na detail jsou pak zapsány ty tance, které byly na jevišti prováděny žáky carské školy (jako např. tance malých labutí ve 2. jednání *Labutího jezera*). Někdy jsou tyto zápisy do celého souboru notačních materiálů k danému baletu vloženy na samostatných listech zvlášť. Jedním z důvodů by mohla být i praktičnost – žáci byli Stěpanovově notaci od roku 1893 vyučováni, nejen v jejím zapisování, ale rovněž ve čtení, dá se tedy předpokládat, že se podle daných materiálů učili své taneční výstupy. K mnoha titulům (např. *Paquita*, *Coppélia*, *Raymonda* aj.) lze rovněž nalézt zapsané samostatné kratší výstupy a variace, které jsou uloženy ve zvláštních složkách mimo hlavní soubor vztahující se k danému baletu.

Za nejvýznamnější negativum choreografických partitur se dá všeobecně považovat jejich neúplnost. Valná většina tanců je zapsána jen ve spodní čtyřlínkové osnově, tzn. že známe jen krokový materiál, gesta nohou a pózy. Informace o dalších částech těla jsou spíše šťastnou výjimkou a patrně neexistuje jediný zápis celého baletu, který by byl detailně zaznamenán od začátku do konce. Tato diskrepance vyplývá ze samotného způsobu zapisování ve Stěpanovově notaci. Jak bylo řečeno v předchozí kapitole o jejích principech, tanečnickovo tělo je nutno rozdělit do tří samostatných sekcí (nohy, paže, hlava a trup), což v aktu zápisu vyžaduje více času. Je nezpochybnitelné, že základem tance jsou kroky, proto byly prvky prováděny dolními končetinami zachycovány jako první. Je rovněž otázkou, nakolik se ještě na přelomu století, kdy většina notací vznikla, pracovalo s určitými zavedenými konvencemi spojování určitého *port de bras* s určitými kroky. Pokud by existovaly dobově doložitelné pevné spojnice mezi kroky, či pózami a postavením paží a hlavy, dal by se do jisté míry laxní přístup k jejich zápisu pochopit. Nicméně víme, že klasický taneční slovník byl mnohem rozvinutější a košatější, než aby se na něco takového dalo plně spolehnout. Otázkou může rovněž být, nakolik bylo možné, že *port de bras* bylo do jisté míry ponecháno na individuálním provedení daného interpreta. Z tohoto hlediska by pak momenty, kdy jsou pohyby paží a zbytku těla skutečně uvedeny, měly o to vyšší hodnotu, neboť by jasně dokládaly, že zapsaný fenomén se vymykal obvyklému kánonu a choreograf na tomto provedení důsledně trval. V tomto případě se však jedná pouze o nepodložené domněnky.

Jméno zapisovatele choreografických partitur z valné většiny není uvedeno.¹⁸⁰ Nicméně některé zápisy budou zřejmě náležet ještě A. Gorskému. Za Sergejevova působení v divadle balety zapisovali jeho spolupracovníci a asistenti, tanečníci souboru Alexander Čekrygin (1884 – 1942), Viktor Rachmanov (18?? – 19??), Nikolaj Kremnev (18?? – 19??) a S. Ponomarjev (18?? – 19??). Některé notace vytvořil i samotný Nikolaj Sergejev, a to jak za svého působení v Petrohradě, tak rovněž později po své emigraci na Západ. Existují notační záznamy částí baletů, tanců, či variací, které Sergejev vytvořil pro inscenace, jež uváděl s novými soubory.¹⁸¹

Choreografické partitury v sobě nesou nejen zápis samotného tance, ale velmi často i mnoho dalšího. Nutným, ne však vždy uváděným základem je alespoň stručná bibliografie baletu. Tedy jeho rozdělení do počtu jednání a obrazů, původci libreta, autor hudby a choreografie. Pro restaurování starého výpravného baletu je poté zapotřebí znát jeho příběh. Tyto informace Sergejevova sbírka zaznamenává převážně trojím způsobem. Jednak je možno nalézt samostatně vyčleněné dějové synopse, zkrácená libreta, či alespoň shrnující poznámky. Jednak se u velkých dějových baletů můžeme setkat s podrobně rozepsanými hereckými a pantomimickými pasážemi, v nichž se pracuje s tradičním způsobem vyprávění i přímou řečí, která zajišťuje plynulost a pochopitelnost. Tato rozsáhlá pantomimická *pas d'action* jsou buď obdobně jako libreta a synopse vyčleněna zvlášť, jindy jsou organickou součástí choreografické partitury. Posledním a rovněž nejčastějším způsobem podávání informací o ději jsou krátké poznámky přímo v těle notace, uváděné hned vedle náčrtů pohybů tanečníka po jevišti.

U některých titulů je možno nalézt soupis hlavních postav, někdy jsou tyto rozepsány i dle svého výskytu v jednotlivých dějstvích a obrazech. Občas jsou uvedeni u jednotlivých postav i jejich interpreti. Častějším případem však je udání jména konkrétního tanečníka až přímo v notačním zápisu. Zde je zajímavý jeden detail. V případě ženských postav pracovali notátoři mnohem častěji se jménem tanečnice. To může vycházet i ze skutečnosti, že řada sólistek si uvykla přenášet své vlastní variace z baletu do baletu, případně že daná zapsaná

¹⁸⁰ Netvrdím, že jsou všechny zápisy výlučně anonymní. Ke studiu Sergejevovy sbírky jsem měla jen omezený časový prostor, neviděla jsem proto její veškerý obsah, nemohu tedy generalizovat.

¹⁸¹ Např. u baletu *Coppélia* je na úvodním listu uvedeno, že součástí 3. jednání je tzv. *Pracovní pas de deux*, mužská variace a závěrečný tanec výlučně z dílny Nikolaje Sergejeva.

variace vznikla pro konkrétní umělkyni a měla za účel vynést na světlo její nejsilnější stránky. U mužů naopak častěji dochází k uvádění jména postavy, namísto tanečníka. Pokud se na tuto problematiku zaměříme z pohledu zápisu tance a zápisu herecké akce, u tanečních čísel se častěji setkáváme se jmény interpretů, v popisu pantomimy jsou uváděna jména hrdinů. Nicméně i přesto dochází k pikantnostem typu: „*Na scénu přichází Gerdt* (tj. představitel Hilariona) *a oboří se na Giselle,*“ a podobně.

Zápisy vybraných titulů občas přináší rovněž základní informace o inscenaci. Tak je tomu např. u *Coppélie*, kde je na úvodním listu uvedeno:

Coppélia, balet ve 3 jednáních

Dílo Nuittera a Saint-Léona

Hudba: L. Délibes

Inscenace: M. Petipa a E. Cecchetti

Uvedeno N. Sergejevem dle jeho zápisů

Ve 3. jednání pas de deux, mužská variace a závěrečný tanec v choreografii N. Sergejeva

Začátek představení okolo 20.45, konec kolem 23.30

Následuje soupis postav s interprety i rozepsaná struktura jednotlivých tří jednání a tanců (včetně interpretů):

Postava	Obsazení
<i>Swanilda</i>	<i>Danilova¹⁸²</i>
<i>Franz</i>	<i>Panaev¹⁸³</i>
<i>Coppelius</i>	<i>Šapiro¹⁸⁴</i>
<i>Vévoda</i>	<i>Kostěnků</i>
<i>Starosta</i>	<i>Tumin</i>
<i>Coppelia</i>	<i>neuvedeno</i>

¹⁸² Alexandra Danilova (20. 11. 1903 – 13. 7. 1997)

¹⁸³ Michail Panaev (1913 – 1993)

¹⁸⁴ Pravděpodobně Josif Šapiro (2. 12. 1907 – 23. 5. 1898)

<i>Swanildiny kamarádky</i>	<i>8 tanečnic</i>
---------------------------------	-------------------

1. jednání		
<i>1. Valčík žárlivosti</i>		<i>Danilova</i>
<i>2. Mazurka</i>		<i>Dollarova, Franklin</i>
<i>3. Balada o klasu</i>		<i>Danilova</i>
<i>4. Čardáš</i>		<i>Dollarova, Franklin</i>
2. jednání		
<i>1. Zábava s loutkami</i>		<i>Danilova</i>
<i>2. Oživení loutek - tance</i>		<i>Danilova, Šapiro, Panaev</i>
<i>3. Španělský tanec</i>		<i>Danilova</i>
<i>4. Skotský tanec</i>		<i>Danilova</i>
3. jednání – oslava vysvěcení zvonu		
<i>1. Tanec hodin</i>		
	<i>ráno</i>	
	<i>den</i>	
	<i>večer</i>	
	<i>noc</i>	
<i>2. ?¹⁸⁵</i>		
<i>3. Modlitba</i>		
<i>4. Svatební tanec</i>		
<i>5. Pas de deux</i>		
<i>6. Práce</i>		

¹⁸⁵ Ručně zapsané jméno tance v azbuce nejvíce připomíná slovo *зоря*.

	<i>Pánská variace</i>	<i>Panaev</i>
	<i>Dámská variace</i>	<i>Danilova</i>
<i>7. Závěrečný tanec</i>		

Tyto informace se však nevztahují k choreografické partituře, která vznikla patrně okolo roku 1904.¹⁸⁶ Úvodní list je pozdějšího data, očividně pochází z doby, kdy Sergejev inscenoval *Coppélii* během svého působení na Západě. Konkrétní datum však není nikde uvedeno.

V následujících kratších podkapitolách bych se ráda podrobněji věnovala několika vybraným titulům. Podobě jejich zápisu, informacím, které o nich je možno v Sergejevově sbírce nalézt apod.

Spící krasavice

Spící krasavice je z hlediska choreografických notací nejobsáhlejším souborem celé Sergejevovy sbírky. Je rozdělena do devíti složek a čítá přes 230 stran notačního materiálu. Zaznamenána byla kolem roku 1903.

Hned v úvodu jsou podány základní informace o formální struktuře baletu. Autor uvádí doslova toto:

<i>Prolog</i>	
<i>1. jednání</i>	<i>Pantomima Šeříkové víly</i>
	<i>Ženy přadleny</i>
	<i>Girlandový valčík</i>
	<i>Pas d'action</i>
<i>2. jednání</i>	

¹⁸⁶ V těle notace jsou zmiňována jména tanečníků – (patrně Maria) Petipa, (Jevgenie) Obuchova, (Alfred) Bekeffi – pro sólové tance v 1. jednání (ne však pro variace hlavních postav). V posledním jednání je variace *Coppelle* se jménem Tamary Karsaviny.

<i>3. jednání</i>	<i>Pas de quatre – víly Zlato, Stříbro, Safír a Diamant</i>
	<i>Kočky</i>
	<i>Modrý pták</i>
	<i>Popelka</i>
	<i>Paleček a lidojed (tance žáků)</i>
	<i>Adagio</i>
	<i>Po pas de deux tanec dvou dam – Zlato a Stříbro</i>
	<i>Variace po pas de deux</i>
	<i>Aurořina variace</i>
	<i>Legat coda¹⁸⁷</i>
	<i>Aurořina coda</i>
	<i>Mazurka</i>

Poté je vložen ruský rukopis synopse prologu. Vystupuje zde Catalabutte, lokaj, dvořané, král s královnou a víly se svými suitami. Součástí popisu prologu je i hrubý náčrt souslednosti tanečních čísel. Nejprve byl zatančen valse, poté *adagio* víl, po němž následovaly jejich samostatné variace a závěrečná coda. Následoval příchod víly Carabosse a její pantomimická scéna. V ní nejprve vyčítala králi s královnou, že ji nepozvali na křtiny, pak se vrhla na Catalabutta:

„Tak tys mě zapomněl pozvat, já ti ukážu!“ Bere mu klobouk, který podává svým myším, ty ho odnáší k jejímu vozu. Carabosse poté strhává Catalabutovi paruku a na třikrát mu škube vlasy.

Následoval první tanec myší, poté věštba zlé víly a další myší tanec. Vše zarazila až Šeříková vála, která zastoupila Carabosse cestu ke Aurořině kolébce a vyřkla

¹⁸⁷ Typický příklad mísení jmen postav se jmény tanečníků. Nikolaj Legat tančil prince Désiré.

vlastní věštbu, podle níž se princezna sice píchne do prstu, nezemře však, jen usne a probudí se, až přijde krásný princ a políbí ji. Carabosse opustila rozzuřeně scénu a král s královnou děkovali bohu za jeho milost.

Jedním z nejvýznamnějších motivů prologu byly kromě rozsáhlých pantomimických scén taneční variace šesti vil. Následovaly takto: Candide (Anna Pavlova), Fleur de farine (Ljubov Jegorova), Miettes qui tombent (Vera Trefilova), Canari qui chante (Agrippina Vaganova)¹⁸⁸, Violente (Julia Sedova) a Šeříková. Variace pro Šeříkovou vílu je zapsána dvakrát. Jednou se jménem tanečnice Marie Petipy, druhá, mírně obtížnější varianta, je již bez jména interpretky.

Jedna složka *Spící krasavice* je věnována popisu pantomimických scén Šeříkové víly. Je zde její promluva z prologu, situace ze závěru prvního jednání poté, co se Aurora píchla do prstu a klesla k zemi a scéna z 2. jednání, v níž víla rozmlouvá s princem. Ptá se jej, proč je tak zachmuřený, na což se jí dostává odpovědi, že byt' je princ obklopen krásnými dámami, jeho srdci ani jedna z nich nic neříká. Na to mu Šeříková víla zmíní krásnou Auroru:

„Znám krásnou dívku s ladnými pohyby a jemnou pletí.“

Ptá se prince, zda by ji chtěl potkat, s čímž on okamžitě souhlasí. Poslední popsanou scénou je závěr 2. jednání, kdy víla přivádí prince do spícího paláce k Auroře, aby ji mohl probudit. Princ nejprve neví, jak to provést, pak jej napadne políbení. Šeříková víla probouzí veškeré osazenstvo paláce a vysvětluje, že jejich stoletý spánek je u konce, protože přišel princ, který právě probudil jejich princeznu.

Tím samotné informace k ději *Spící krasavice* končí a nadále se pracuje pouze s poznámkami k mimickým scénám, které jsou uvedeny přímo v choreografické notaci. Takto je zachycena úvodní scéna prvního jednání s ženami, které byly přistiženy s pletacími jehlicemi a králem proto odsouzeny k smrti. Jejich nešťastnému osudu zabránila až královna, která se tří žen před svým manželem zastala. Pak následoval tzv. *Girlandový valčík* a po něm velké *pas d'action*. Na jeho počátku král promlouvá ke čtyřem potenciálním ženichům své dcery:

¹⁸⁸ V notaci uvedeno doslova: „Celou dobu třepotá rukama.“ Konkrétní zápis pohybu paží však není zaznamenán.

„Všichni mou dceru zajisté milujete. Souhlasíte-li, nyní se s ní setkáte.
Koho si sama vybere, ten bude jejím mužem.“

Poté přichází Aurora, otec jí sděluje, že již dospěla v krásnou mladou dívku a měla by proto pomýšlet na svatbu. Jsou jí představeni čtyři kavalíři a s nimi Aurora tančí tzv. *Růžové adagio*. Choreografická notace uvádí mimo jiné dodnes známé momenty čtyř výdrží v *attitude* i závěrečné čtyři promenády. Spolu s Aurorou a čtyřmi princí se tance účastní i další čtyři sborové tanečnice (patrně studentky baletní školy), které svými pózami doplňují scénu jako ornament. Po *adagiu* následuje tanec těchto tanečnic, k nim se přidávají další čtyři tanečnice s mandolínami. Poté tančí Aurora svou variaci a dále tančí čtyři páry studentů svůj tanec. Závěr tvoří *coda* Aurory a druhá *coda*, během níž se objevuje Carabosse v přestrojení a podává princezně přeslici, o níž se dívka píchne. Carabosse poté odhazuje plášť, obrací se ke králi a připomíná mu svou věštbu. Král přikazuje princům, aby Carabosse zabili, ta ale mizí v propadle a na scéně se objevuje Šeříková víla, jejíž pantomimická scéna je opět v krátkosti popsána.

Druhé jednání je otevíráno scénou princovy lovecké družiny a hrou na slepou bábu. Té se ovšem neúčastní princ, nýbrž jiný tanečník.¹⁸⁹ Následuje farandola urozených dam s princem a po ní setkání prince s Šeříkovou vílou. Jádrem druhého dějství jsou rozsáhlé snové taneční scény dámského sboru a sólistky, jimž přihlíží a částečně se účastní i princ. V případě sólové tanečnice není explicitně uvedeno, zda jde o Auroru. Nicméně dá se předpokládat, že uvedená variace „pro balerínu“ patřila hlavní postavě baletu. Choreografická partitura končí posledním taktem taneční scény. Opětovný popis pantomimické scény již není uveden ani v náznaku.

Třetí jednání je čistým tanečním *divertissement*, ohledně pantomimy proto není uvedeno mnoho poznámek. Dle tanečních čísel uvedených v choreografické partituře za sebou tato následovala tak, jak bylo uvedeno v tabulce výše. Chybí pouze zápis pro princovu *codu*. K závěrečnému dějství je rovněž přidán soupis veškerých vedlejších pohádkových postav, které zde vystupovaly. Jsou uvedeny v pořadí, ve kterém se objevily na scéně: Modrovous a jeho žena, Zlatovláska a princ Avenant, Kocour v botách, Peau d'âne (Oslí kůže) a princ Charmant,

¹⁸⁹ Tím byl Stanislav Gillers (1851 – 1901), mimo jiné představitel prince Siegfrieda v původní inscenaci *Labutího jezera* Václava Reisingera z roku 1877.

Kráska a zvíře, Popelka a princ Fortuné, Modrý pták a princezna Florina, Bílá kočka,¹⁹⁰ Karkulka a vlk, princ Chocholík a princezna Eme, víla Carabosse se dvěma pážaty a čtyřmi myšmi, víly Candide, Violente, Canari qui chante a Šeříková.¹⁹¹ Po tanečních *divertissements* a mazurce podle soupisu postav následovala finální *coda* a apoteóza. V samotné choreografické partituře však nejsou popsány.

Samostatná složka je na konci souboru věnována tancům Modrého ptáka. Jeho variace je zaznamenána do skutečných podrobností pohybů celého těla.

Spící krasavice je jedním z nejprecizněji a nejdetailněji zapsaných titulů. Troufám si odhadnout, že dobrých 90 % tanečních čísel je choreograficky v notaci zachyceno, oproti jiným případům se také nadmíru dbá na zápis celého těla, kdy je zde spíše výjimkou, je-li uveden pouze krokový materiál. Několik scén je rovněž popsáno vícekrát: variace Šeříkové víly, kde je dualita zápisu způsobena velmi pravděpodobně různými interpretkami, které roli alternovaly, složitější scény jsou rozepsány zvlášť pro sbor a sólisty. Stejně tak jsou některé komplexnější sborové scény zapsány nejprve ve svém celkovém plánu a poté znovu s notacemi. Celkově choreografická partitura působí velmi čistým, přehledným dojmem bez matoucích škrťů či prepisů.

Labutí jezero

Zápis baletu *Labutí jezero* je z hlavního souboru Sergejevovy sbírky vyčleněn. Je uložen v deseti složkách a čítá okolo 208 stran choreografické notace. Záznam pochází z let 1901 – 1907.

Určitou zajímavostí zápisu tohoto baletu je nesourodost v dělení jeho struktury. Hudební notace uvádějí následující:

Orchestrální partitura		Klavírní výtah¹⁹²
1. jednání	Obraz 1.	Prolog
	Obraz 2.	1. jednání
2. jednání	Obraz 3.	2. jednání
3. jednání	Obraz 4.	3. jednání

¹⁹⁰ V duetu s Kocourem v botách oba provádí řadu *pas de chats*. Perličkou budiž, že je tento prvek klasické techniky zapsán v ruštině fonetickým přepisem jako „падша“ tedy „padša“.

¹⁹¹ Pojmenování postav volím dle pramene. Ruský uvedená jména překládám do češtiny, francouzsky uvedená jména ponechávám v původní variantě.

¹⁹² Struktura klavírního výtahu viz Příloha č. 6.

Zdroje vycházející z taneční notace pak uvádějí toto dělení:

Úvodní list	Tělo choreografické partitury		Dějová synopse
Prolog	1. jednání	1. scéna	1. obraz
1. jednání		2. scéna	2. obraz
2. jednání	2. jednání		3. obraz
3. jednání	3. jednání		4. obraz

Další nesrovnalosti nalezneme při komparaci s libretem k inscenaci z roku 1895. To uvádí *Labutí jezero* jako baletu o třech jednáních a apoteóze. První jednání dělí na dvě scény, druhou scénu pak na pět obrazů, druhé jednání čítá čtyři obrazy a závěrečné třetí jednání opět čtyři obrazy. Ve svém popisu se pokusím držet dělení, jež uvádí zapsaná dějová synopse.

Synpse Labutího jezera je uvedena jak v ruském rukopisu, tak přepsána na stroji do angličtiny¹⁹³ a je vložena na samostatných listech. Synopse nejprve uvádí soupis hlavních postav: královna, princ – její syn, princův přítel, princův učitel, Odetta – královna labutí, zlý čaroděj a ceremoniář. Nejsou uvedena jména princova přítele (Benno) ani učitele (Wolfgang). Součástí synopse je opět kromě děje i hrubý náčrt sledu tanců. V prvním obraze po princových oslavách s přáteli následuje *Pas de trois*, po něm přichází královna. Po její rozmluvě s princem následuje opět taneční veselí a odchod prince s přáteli na lov. Ve druhém obraze, jenž se odehrává u jezera, se princ setkává s královnou labutí a jsou zmíněny tance: *valse*, *adagio*, variace a *coda*. Hlavní hrdinka není v textu synopse jmenována, používá se buď označení Carevna labutí, případně jednoduše Labuť. Třetí obraz, který se odehrává na plese, zahajuje ceremoniář, jenž oznamuje příchod princezen, potenciálních nevěst, s nimiž princ tančí *valse*. Po příchodu čaroděje s jeho dcerou, pro níž autor synopse užívá jméno Odetta, nikoli Odilie, jsou uvedeny tři charakterní tance: španělský, maďarský a polská mazurka. V případě posledního obrazu je v synopsi zapsáno pouze „tance“.

Popisy pantomimických scén, které se v případě *Labutího jezera*, na rozdíl od jiných baletů férií nacházejí v každém dějství, jsou hojně zapisovány přímo v těle

¹⁹³ Autora překladu neznáme.

choreografické partitury. Zvlášť jsou vyčleněny rozmluvy mezi hlavními hrdiny v průběhu druhého obrazu a rovněž pantomima z obrazu třetího.

V prvním obraze je podrobně rozepsána promluva mezi matkou královnou a jejím synem. Královna nejprve principi vyčítá, že se jen baví, zatímco by měl díky svému věku již spíše myslet na ženění. Na což princ doslova odpovídá:

„Krása dívek mi nic neříká, je mi lépe zde s přáteli.“

V závěru obrazu se poté princ obrací ke svým přátelům, jimž sděluje, že nepůjde spát a zve je na lov. Jeden z jeho přátel zmíní, že viděl jezero s labutěmi, Wolfgang přináší samostříl, posílá mladíky na lov a sám jde spát.

Pantomimické scény z druhého obrazu jsou následující. Pod číslem 1 se skrývá nejprve popis první setkání prince s Labutí,¹⁹⁴ kdy ji mladík prosí, aby neutíkala, na což dívka odpovídá, že se bojí, že ji princ zastřelí. Princ ji poté ujišťuje, že ji svým samostřílem nezraní. Popis pantomimy poté uvádí, že následují tance, na něž navazuje další rozmluva. Odetta žádá prince, aby nezabíjel ani ostatní labutě, on souhlasí a ujišťuje se, že se jej dívka nebojí. Následuje *valse*. Po něm jí princ vyznává lásku a sděluje, že si ji chce vzít. Labuť vyžaduje přísahu, princ splní a ona poté posílá své družky pryč.

Číslem 2 je označena rozsáhlá scéna, v níž Labuť principi vysvětluje svůj osud:

On: „Kdo jsi? Co zde děláš?“

Ona: „Jsem carevna labutí.“

On: „Klaním se ti. Ale jak to, že jsi labuť?“

Ona: „Vidíš to jezero? Moje matka tak dlouho plakala, až jej naplnila slzami. Jeden zlý čaroděj mě zaklel v labuť, ale zamiluje-li se do mě někdo a vezme si mě, budu spasena a má kletba, která ze mě dělá labuť, zlomena.“

On: „Já tě miluji a ožením se s tebou! Ale ukaž mi toho, kdo ti to způsobil.“

Ona: „Tam letí.“

On: „Zabiju ho!“

¹⁹⁴ Je užíváno pouze zájmen „ona“ a „on“.

Chce vystřelit ze své kuše, ale dívka mu v tom zabrání a oba odbíhají ze scény.

Pod shrnujícím číslem tři se skrývají scény ze 3. obrazu. Nejprve je popsána chvíle, kdy se na plese objevil čaroděj s dcerou. Princ se muže ptal, kdo je dívka, která s ním přišla, na což mu bylo odpovězeno, že jde o jeho dceru. Princ pak přišel k dívce a ujišťoval se, zda se již někdy neviděli. Dívka odpověděla, že toho si není vědoma. Dále je zapsán konec třetího obrazu. Princ sděluje matce, že potkal krásnou dívku, kterou si chce vzít. Královna ji chce poznat. Princ jde k čarodějovi a sděluje mu, že jeho dceru miluje a chce si ji vzít. Čaroděj vyžaduje princovu přísahu. A zde přichází zásadní moment, který toto *Labutí jezero* odlišuje od ostatních. Princ podle zápisu váhá s přísahou a odpovídá, že to neudělá. Stejnou informaci podává později popis téže scény v těle notačního materiálu. Synopse podrobněji uvádí, že si na poslední chvíli princ vzpomněl na svou přísahu Labuti u jezera, a proto odmítl totéž udělat znovu na plese. Jako dramatický moment je tato skutečnost jedinečná. Otázkou zůstává, nakolik byla skutečně předvedena na jevišti, a zda poté vyústění baletu dává logický smysl.

Poslední obraz je uveden (patrně Sergejevovou) poznámkou „můj zápis“. Z pantomimických scén jsou zde v úvodu zvláště vyčleněny momenty, kdy čaroděj vpadne mezi Labuť a prince a chce, aby mladík odešel, jinak jej čaroděj zabije. Labuť však prince chrání a zastupuje čarodějovi cestu. Tato scéna je pak ve větším detailu popsána ještě v závěru choreografické partitury. Labuť se na konci loučí s princem a vrhá se z útesu, kam za ní skočí rovněž princ. Čaroděj umírá a následuje finální apoteóza, během níž se na horizontu objevuje dívka s princem, které za sebou v lastuře táhne labuť. V těle notace je poté ještě popsána scéna, kdy nešťastná Labuť přibíhá na jeviště a sděluje svým družkám, že mladík, který ji miloval a přísahal na svou lásku, že si ji vezme, ji zradil, a proto se rozhodla zemřít. Následně se objevuje princ, zoufale se snaží Labuť přesvědčit o své lásce, ptá se jí, zda jej stále miluje a chce, aby spolu utekli a vzali se. To ovšem Labuť odmítá. Po taneční stránce obsahuje poslední obraz sborový valčík, poté duet Labutě s princem a dvě sólové variace – první pro Olgu Alexandrovu, druhá pro Jekatěrinu Oficerovu. Rovněž je zmíněno, že se v průběhu valčíku objevily černé labutě.

V samostatných složkách je uloženo několik tanečních scén. Hned v první složce je zápis *pas de trois* z prvního obrazu baletu. Uvedena jsou jména tří interpretů – Ljubov Jegorova, Tamara Karsavina a Georgy Kyaksht. Samostatnou složku má rovněž Neapolský a Maďarský tanec. Maďarský tanec je zapsán dvakrát, jednou pro čtyři sborové páry a poté pro sólový pár.¹⁹⁵ Podíváme-li se na souslednost charakterních tanců v průběhu 3. jednání, navazovaly za sebou dle choreografické partitury takto: španělský tanec pro dva páry, neapolský tanec pro čtyři páry (v úvodní synopsi nezmíněn), maďarský tanec pro čtyři páry a sólový pár, mazurka pro čtyři páry. Poté následovalo velké *pas de deux* prince a čarodějovy dcery, které se skládalo z *adagia*, mužské variace ve $\frac{3}{4}$ taktu, u níž je uvedeno jméno Gorského jakožto autora i interpreta,¹⁹⁶ dámské variace a *cody*. Jako představitelka hlavní ženské role je v tomto místě uváděla Vera Trefilova, u *adagia* je zmíněn i tanečník Nikolaj Legat. V průběhu *adagia* jsou zaznamenány momenty, kdy se čarodějova dcera obracela na svého otce, který ji instruoval, jak pokračovat a co dělat. V jedné chvíli se dle poznámek objevila za oknem Labuť, která nešťastně volala prince. Čarodějova dcera mu však rychle zakryla dlaní oči, aby si ničeho nevšiml.

Do samostatné složky jsou rovněž uloženy zápisy tanců pro studentky carské baletní školy, která je nadepsána „*Labutí jezero, děti*“. Při jejich *entrée* na scénu je užíváno jméno Pieriny Legnani, první Odetty v Petipově/Ivanovově inscenaci. Dá se tedy předpokládat, že tyto choreografické zápisy jsou staršího data a vztahují se k původnímu uvedení baletu, ne k jeho znovuoobnovení A. Gorským. Konkrétní datum však není nikde uvedeno.

Součástí souboru k *Labutímu jezeru* je rovněž obsáhlý hudebně notační materiál. K dispozici je klavírní výtah, plná orchestrální partitura z roku 1924, 37 partů pro doprovod *pas de trois* z prologu, 26 partů pro 1. a 3. scénu prologu, 25 partů pro 5. – 6. scénu prologu, 28 partů pro 7. – 8. scénu prologu, 50 partů pro první jednání a 36 partů pro 2. – 3. jednání.

La Bayadère

Balet *La Bayadère*, zde pod ruským jménem *Баядерка* (*Bajadérka*), se ve svém zápisu na první pohled od ostatních titulů výrazně liší. Choreografie je

¹⁹⁵ V zápisu pro sbor je tanec uveden jménem „vengerka“. U sólistů je nadpis „čardáš“.

¹⁹⁶ Jedná se o variaci z Gorského inscenace *Labutího jezera* z roku 1901.

zapsána v knize v pevných deskách orientované na šířku. Na každé stránce jsou čtyři sady osnov pro zápis, levý okraj strany je rozdělen do čtyř prázdných čtverců, do nichž se v případě potřeby zapisují poznámky k ději, či pantomimě. Rozmístění a pohyb tanečníků po scéně se wpisuje do notových osnov za takty, v nichž je notací zapsán pohyb (náčrt scény většinou následuje co dva takty notačního zápisu). Celý soubor má 141 stranu a byl vytvořen kolem roku 1900, kdy byl balet znovuuveden A. Gorským. Vzhledem k tomu, že se jedná o na první pohled nejucelenější zápis, uvedu podrobněji celý jeho obsah.

Jako první je zapsán „*Tanec bajaderek*“ z 1. dějství baletu ve $\frac{3}{4}$ taktu, který odpovídá hudebně číslu 3 z partitury. Hned poté následuje 2. dějství, obraz druhý, „*Džampe*“ tanec se závoji s připojenou poznámkou, že závoje mají tanečnice uchyceny k noze. V hlavičce je rovněž uvedeno, že notační zápis je levou stranu jeviště, na pravé straně dělají tanečnice totéž, jen z opačné nohy a opačným směrem. Následuje č. 3 *presto*, pochod ze 2. dějství, a poté č. 2 „*Tanec nevolnic*“ pro 12 tanečnic a 4 tanečníky. Za ním je znovu zapsáno č. 3 *presto*. Jeho zápis je však odlišný od Presta uváděného dříve. Následuje 3. obraz s „*Velkým indickým tancem*“ č. 5 pro 12 tanečnic, které mají v rukou zrcadla, a dalších 12 tanečnic s girlandami na hůlkách, po něm č. 6 pro 12 tanečnic, č. 7 pro 4 bajadérky sólistky. Pak je zapsáno č. 14 tanec „*Manu*“, který tančí sólistka a dvě žačky baletní školy. Sólistka představuje trhovkyni s mlékem, která má na hlavě džbán. Dalším zapsaným číslem je č. 15 *coda* a po ní již následuje, aniž by bylo uvedeno nové jednání, č. 5 „*Stíny*“ pro 48 tanečnic¹⁹⁷, které nastupují v řadě vinoucí se přes scénu zprava doleva a opakují stále tutéž vazbu s pózou 1. *arabesque* na pravé noze. Po něm je na řadě č. 6 pro tři sólistky a pak č. 8 nadepsáno jen Scéna. Následně je zapsáno č. 11 *adagio* pro M. Kšešinskou a P. Gerdtu a sbor 49 tanečnic. V notaci je nadále ovšem zmiňováno původní číslo sborových stínů, tedy 48. Čísla 12. – 14. jsou variacemi tří sólistek. První pro Veru Trefilovovou, druhá pro Varvaru Rychljakovu a třetí pro Annu Pavlovu. Na variace navazuje č. 16 pro tři sólistky a 48členný sbor. Po rozsáhlém závěrečném tanci stínů je uvedeno 4. dějství „*Hněv bohů*“, č. 2 „*Tanec lotosů*“ pro čtyřadvacet žaček baletní školy, 12 středně vysokých a 12 malých. Navazuje *valse*, po něm č. 3 *pas d'action*, v němž vystupuje Bajadérka (tedy Nikie), Solor, Gamzatti, fakír, otrokyně, 4 bajadérky

¹⁹⁷ Jedná se o mimořádný počet. V soudobých inscenacích se používá maximální počet 32 tanečnic.

a Nikolaj Legat¹⁹⁸. Poté je zapsána „coda z posledního jednání“. Celá notace končí krátkým popisem závěrečné scény:

Po pas d'action začíná poslední scéna, tzn. svatba Solora s Gamzatti. Když kněz spojí jejich ruce, vše se začne hroutit a všichni padnou mrtvi k zemi až na Solora, který si kleká na koleno a za ním stojí bajadérka.

Velkou předností této choreografické notace je její obsáhlost a pečlivost v zapisování všech částí těla, způsob zápisu a jeho dělení je velmi přehledné. Zásadní nevýhodu osobně vidím v absenci libreta, či alespoň krátké synopse, zejména v případě prvního jednání, které víceméně celé stálo na pantomimických scénách. Chybí i popis konce 2. dějství, kdy umírá Nikie a začátek 3. dějství, než se na scéně objeví Stíny. Z tanečního hlediska zde schází zápis Nikiiny variace ze závěru 2. dějství, začátek *adagia* ze 3. dějství a variace snoubenců Solora a Gamzatti z posledního jednání.

Doplnění k *La Bayadère* může do jisté míry poskytnout kratší notace baletu *Rádžův sen*, který vzniknul přepracováním třetího dějství baletu na samostatný jednoaktový titul. Tyto zápisy se váží k inscenaci z roku 1930, kdy byl *Rádžův sen* uveden v Paříži. Problémem zde ovšem je skutečnost, že notační značky pro jednotlivé pohyby jsou zapsány bez předtištěných osnov, které určují přesnou polohu a výšku končetin a dalších částí těla. Při zkušenostech se Stěpanovovou notací se jejich poloha dá odhadnout, přesto je čtení a luštění poněkud nepohodlné. Zapsán je začátek nástupu Stínů (č. 4), sborový tanec (č. 5 v 6/8 taktu), tři sólové variace č. 12 – č. 14., coda (v 6/8 taktu) a Indický tanec (ve 3/4 taktu).

Giselle

Zápis baletu *Giselle* vznikl v roce 1903, kdy stárnoucí Petipa zkoušel hlavní roli s Annou Pavlovovou. Po stránce taneční notace není materiál příliš sdílný, podává ovšem značnou míru informací o ději a rozepisuje do podrobností pantomimické scény, byť pouze v těle notace, ne ve vyčleněné synopsi, či kratším libretu. Soubor materiálů rovněž není rozsáhlý, čítá pouhých pět složek.

¹⁹⁸ John Wiley v knize *The Century of Russian Ballet* uvádí, že v době inscenace A. Gorského z roku 1900, bylo představiteli Solora, P. Gerdtovi, již 56 let. N. Legat proto sloužil jako další partner Nikie a Gamzatti ve složitějších tanečních pasážích. Ironií je, že se tak zopakovala situace z doby premiéry baletu v roce 1877. Tehdy Solora tančil stárnoucí L. Ivanov a P. Gerdt byl oním přidaným partnerem.

Dějové a dramaturgické poznámky dávají zřetelně najevo, že se *Giselle* i po Petipově trojím přepracování (1884, 1887, 1899) ve struktuře stále snažila držet původního titulu z roku 1841. Zápis začíná scénou, kdy vesničané ve skupinách odchází za prací na vinohrad. Následuje scéna č. 2, kdy přichází N. Legat coby představitel Alberta, za ním pak tanečník Kusjov jako Albertův panoš. Následuje popis v ničem se nelišící od původního libreta. Albert odmítá i přes panošovy prosby odejít, chce zůstat, jelikož zde ve vesnici žije dívka, kterou miluje. Klepe na dveře Gisellina domku, ze kterých o chvíli později vychází Anna Pavlovová coby hlavní představitelka. Dále notace mimo jiné zmiňuje rovněž moment, kdy Giselle trhala okvětní plátky kopretiny, aby zjistila, zda ji Albert miluje. Poté následuje taneční *allegro* v 6/8 taktu, kdy Albert od Giselle loudí polibky. Poté se podle zápisu poprvé na scéně objevuje Hilarion a vyčítá Giselle její chování. Ta se Hilariona sice bojí, ale vytrhává mu ze sevření svou ruku a na jeho vyznání lásky odvětlí, že je jí protivný. Albert pak Hilariona odhání pryč. Takto pozdní příchod Hilariona na scénu je výraznou odchylkou jak od původního libreta, tak od pozdějších inscenací založených na sovětské tradici. Těžko usuzovat, zda v carské inscenaci na počátku 20. století byla první Hilarionovou scénou konfrontace s Giselle, či zda se jedná jen o opomenutí v zápisu.

Dále je součástí zápisu velké pantomimická scéna Giselliny matky:

Matka: „Řekni mi, cos tady dělala?“

Giselle: „Tančila...“

Matka: „Tančila, tančila! Dobře mě všechny poslouchajte. Když zapadne slunce a přijde noc, z hrobů vystoupí krásné dívky, které milovaly a zemřely. Kdo jim přijde do cesty, toho mučí tak dlouho, dokud nezemře!“

Dívky ženě nevěří, ona však trvá na tom, že vše, co řekla, je pravda.

Matka: „Vezměte si své košíky a běžte!“

Poté, co všichni opustí jeviště, objevuje se ve scéně č.5 Hilarion, jehož promluva už jej mírně odlišuje od hajného z původního libreta, jenž byl v tomto místě baletu již rozhodnut Giselle znepríjemnit život jen proto, že jej dívka odmítla.

„Něco mě sem táhne. Miluju ji. Ona mě ne a chce jiného. Ale já se s ní pokusím promluvit a přesvědčit ji o své lásce.“

V detailech jsou popsány i scény, kdy přichází vévoda se svou dcerou a celou družinou, stejně jako rozmluva urozené šlechtičny s Giselle, která sděluje, že ráda tančí, je zamilovaná a má před svatbou, od urozené dámy poté dostává náhrdelník. Když se vévoda s dcerou odeberou do Gisellina domu a scéna se vyprázdní, z Albertova domku vychází Hilarion s kordem a řetězem¹⁹⁹. Zlomyslně se směje, jelikož je přesvědčen, že jeho sok si Giselle nebude moct v žádném případě vzít. Následují tance vesničanů č. 7, po nich Gisellina variace pro A. Pavlovovou v 6/8 taktu. Již zde je její součástí diagonála na špice prováděných třiceti poskoků, přičemž druhá noha provádí *rond de jambe en l'air*.

Podrobně je rozepsán i závěr prvního jednání, kdy je Hilarionem odhalena Albertova identita, jeho zasnoubení s vévodovou dcerou a kdy Giselle ztrácí rozum. Zajímavými odlišnostmi oproti pozdější tradici jsou např. chvíle, kdy na počátku své scény šílenství Giselle proklíná vévodovu dceru, když si hraje s odhozeným kordem, je to Albert, který jí ho vytrhuje z rukou, a v závěru těsně před smrtí Albertovi z posledních sil žehná. Drobný moment smíření se smrtí i odpuštění Albertovi dávají hlavní postavě další rozměr a ukazují hloubku a opravdovost jejího citu. Albert se zatím vrhá k Hilarionovi, táhne jej k Gisellinu bezvládnému tělu a dává mu za vinu dívčinu smrt. Chce jej probodnout, nicméně jej zastaví jeho panoš. Albert se vrací zpět k Giselle a zoufale pláče, Hilarion opodál padá na kolena, modlí se a prosí boha o odpuštění. Situace, kdy Hilarion evidentně alespoň částečně přijal podíl na dívčině smrti, se dnes na jevišti téměř nevidí. Paradoxně ale vesnickému hajnému dodává více charakteru, než obviňování Alberta a vyzývavá gesta směrem k jeho výpadům s kordem.

Zápis druhého jednání se opět drží struktury původního libreta. Na scénu, kde skupina lovců pije víno, přichází Hilarion hledající Gisellin hrob. Klesá u něj na kolena a přiznává, že dívku miloval a zabil. Odbíjí půlnoc, lovci se mají k odchodu, ale všimnou si mladíka u hrobu. Ten jim sděluje, že na tomto místě není bezpečno, jelikož co nevidět z hrobů vystoupí víly a všechny utančí k smrti. Lovci spolu s Hilarionem proto prchají. Poté se objevuje první víla, patrně královna Myrtha, tančená V. Rychljakovovou, následuje sborový tanec víl, dvě variace sólistek²⁰⁰ a další sborový tanec. Následně ze svého hrobu vystupuje

¹⁹⁹ S největší pravděpodobností se jedná o opasek, na němž byl kord zavěšen.

²⁰⁰ U jedné je uvedeno jméno L. Jegorovové. U druhé jen zkratka „PavI“. To by mohlo vést k domněnce, že se jednalo o Annu Pavlovovou, tak však v tomto zápisu figuruje jako Giselle.

Giselle, královna se jí dotýká větvíčkou, díky čemuž se Giselle na zádech rozvinou křidélka a ona se stává vílou.

Na opuštěné jeviště přichází Albert s panošem, kterého obdobně jako v prvním jednání posílá Albert pryč, a setkává se s duchem Giselle. Následuje sborová scéna, během níž je utančen Hilarion, víly na krátko mizí v zákulisí a hned se vracejí s Albertem, jehož má postihnout stejný osud. Giselle však Alberta brání, královna víl chce proti Albertovi použít svou kouzelnou větvíčku, ta se však láme. Následuje zápis *adagia* č. 14, které tančí Giselle, k níž se poté přidává Albert. Jsou zde uvedeny úvodní výdrže dolních končetin tanečnice *à la seconde* a jejich přenesení *en arabesque*, noha se vždy striktně drží na 90°. Poté následuje Albertova variace, který je v průběhu 2. dějství označován jako „princ“. Na jejím konci k němu přichází Giselle a říká mu:

„Vzpomeň si, jak jsem tančila a milovala tě.“

Během závěrečné *cody* Albert ztrácí síly, Giselle opakovaně prosí královnu o milost, ta stále trvá na svém, Albert musí zemřít. Mimořádným je zde samotný závěr baletu. Všechny víly se sejdou ve středu jeviště, seřadí se do tří řad a zmizí v zákulisí. Albert se zvedá ze země a běží k Giselle. Bere ji do náručí a nese ji k hrobu na opačné straně jeviště. Doufá, že tak mu nebude moct dívka zmizet. Odbíhá, dívá se okolo, zda někdo nepřichází, vrací se k Giselle a s hrůzou zjišťuje, že neví, co má dělat, jak jí zabránit v návratu do říše mrtvých. Giselle mu následně říká svá poslední slova:

„Odpouštím ti. Odpouštím...“

Albert se snaží někoho přivolat na pomoc, ale vysílen padá k zemi. Na jeviště přichází vévodova družina, nachází Alberta, ale ten už je mrtev.²⁰¹

Po závěru baletu je v poslední vyčleněné složce vloženo několik notačních materiálů k tancům z 1. jednání. Jedná se o *pas de deux*²⁰² pro A. Vaganovovou a Anatolije Obuchova. Skládá se z úvodního *entrées*, *adagia*, první pánské variace ve 2/4 taktu, druhé pánské variace v 6/8 taktu, dámské variace ve 2/4 taktu a *cody* ve 3/4 taktu.

²⁰¹ Tento závěr baletu je naprosto neobvyklý. Albertův skon je víceméně revolučním momentem ve vyústění baletu. Poněkud rozporuje původně zamýšlenou hořkosladkost romantismu a jeho osudovost. Vždyť co je pro romantického hrdinu tíživějšího než život s vědomím viny a podílu na smrti své lásky.

²⁰² Jedná se s největší pravděpodobností o tzv. *vesnické pas de deux* na hudbu F. F. Burgmüllera.

Úryvky z baletů, kratší variace a další nezařazené taneční notace

Ve čtyřech samostatných složkách jsou zařazeny materiály k různým baletním titulům. Jedná se o variace, kratší taneční scény, či scény, které byly v baletech tančeny žáky baletní školy. Notace jsou zapsány na stejném formátu papíru jako celá choreografická partitura k baletu *La Bayadère*.

Obsah těchto složek shrnuje následující tabulka:

Titul	Jednání	Obsah
1. soubor		
<i>Paquita</i>	1. jednání	Výňatky z 1. jednání Tanec s tamburínou, <i>Coda</i> a závěr
<i>Coppélia</i>		Variace Práce Variace panenky
<i>Spící krasavice</i>		Variace Modrého ptáka
<i>Волшебное зеркало</i> (Čarovné zrcadlo)	3. jednání	Výňatky z 3. jednání Tanec baleríny a sboru, <i>Pas de deux</i> , Dámská variace, <i>coda</i>
<i>Perla</i>		Variace a <i>Pas de deux</i>
<i>Raymonda</i>		1. a 2. variace ze scény Snu
<i>Paquita</i>	3. jednání	<i>Pas de trois</i> 1. variace a <i>coda</i> , Variace pro T. Karsavinovou z <i>Pas de trois</i> z 3. jednání
<i>Piková dáma</i>	2. jednání	<i>Pastorale</i> z 2. obrazu 2. jednání
<i>Harlequinade</i>	1. jednání	Variace Preobraženské z 1. jednání
<i>Paquita</i>	1. jednání	Variace Pavlovové
	3. jednání	Variace Pavlovové (hudba R. Drigo), Variace Rychliakova
<i>Labutí jezero</i>	2. jednání	Tanec čtyř malých labutí
<i>Dcera faraona</i>		Variace z řeky, Variace Oficerovové
<i>Tulipe d'Harlem</i> (Tulipány z Harlemu)		Variace Trefilovové

2. soubor		
<i>Raymonda</i>	1. jednání	Tanec dvorních dam ²⁰³
	3. jednání	Tanec šlechticů s poháry
<i>Marché des innocents (Trh prostáčků)</i>		<i>Pas de cerises,</i> <i>Adagio a coda</i>
<i>Coppélia</i>		Modlitba
?		<i>Coda 1 a coda 2</i>
<i>Javotte</i>		<i>Pas de concurrents</i>
<i>Halte de cavalerie</i>		variace
<i>Giselle</i>	1. jednání	Variace z <i>pas de deux</i>
<i>Harlequinade</i>	2. jednání	výňatek
<i>Labutí jezero</i>	2. jednání	Tanec čtyř velkých labutí, <i>coda</i>
<i>Paquita</i>	3. jednání	Variace Pavlovové, Variace Kšešinské, Variace Jegorovové, <i>Adagio</i>
?		<i>Pas de deux,</i> Dámská variace, <i>Coda dámy i pána</i>
<i>Ondine</i>	2. jednání	Variace Poliakovové, Variace Karsaviny
3. soubor		
?		Ruský tanec
?		Španělský tanec
?		Šamaliina modlitba
?		Jota
		Cvičení ze španělských tanců
<i>Don Quijote</i>		Variace Trefilovové
		č. 1 – 25 tréninkové kombinace
4. soubor		
?	?	Variace
<i>Perla</i>		Variace č. 1
<i>Pramen</i>	3. jednání	Variace
<i>Faust</i>		<i>Pas de deux</i>
<i>Rusalka</i>		Cikánský tanec
?		Bernský tanec

²⁰³ Pro studentky taneční školy.

V. 3. Doplnující materiály

Zastavíme-li se u složek č. 32 a 33, nalezneme v nich informace nejen o Sergejevových těžkostech při uplatňování jeho vědomostí a praxe, ale rovněž shrnující informace o fungování carské baletní školy na konci 19. století, jakož i další Sergejevovy názory, které mohou být uplatnitelné zejména při pátrání po podobě dobové estetické normy. Psal např. o výchově mladých tanečníků, o fungování tanečního učiliště i divadla, rovněž zmiňoval dobové interprety.

Součástí posledních dvou složek jsou rovněž fotografie,²⁰⁴ výstřižky z novinových zpráv a recenzí i Sergejevova korespondence. Zajímavá je zejména ta s Ninette de Valois a ředitelstvím jejího souboru, z níž je patrné, jak se Sergejev dožadoval svých autorských práv. V dopise ze dne 12. února 1946 např. píše, že je sice velmi rád, že byla nová sezóna otevřena uvedením *Spící krasavice*, považoval by nicméně za správné, kdyby vedle informace „choreografie dle Maria Petipy“ bylo na plakátech rovněž uvedeno jméno toho, kdo balet poprvé inscenoval v Británii. Ninette de Valois odpověděla 16. února s tím, že okamžitě sjedná nápravu a Sergejevovo jméno se samozřejmě na propagačních materiálech objeví. Roku 1943 soubor uvedl na Sergejevovu počest představení *Labutího jezera*. K tomuto se dochoval dopis ze 7. září 1943, v němž se zmiňují Sergejevovy zásluhy na anglickém baletu, stejně jako platba 2,5 libry za každou reprízu baletu *Giselle*.

Z novinových výstřižků stojí za zmínku ten z 12. září 1929 z deníku vydávaného v Buenos Aires. Kromě představení sólistů a repertoáru se autor věnuje i Sergejevovi a tomu, že pracuje s tanečními notacemi. Součástí článku je ukázka z notačního materiálu i seznam baletů, které jsou Stěpanovovou notací zapsány. Obdobně články z let 1933 a 1934 zmiňující představení *Giselle*, *Coppélie* a *Louskáčka* v Londýně, neopomíjejí zmínit Sergejevovo jméno, jeho předchozí angažmá v Mariinském divadle a znalost původní Petipovy choreografie.

Součástí je rovněž krátká synopse baletu *Rádžův sen*. Uvádí, že rádža obklopen svými ženami a otroky oplakával smrt krásné manželky s kouzelným hlasem. Jedna z otrokyň mu tančila, aby jej rozptýlila. Fakíři se poté rozhodli, že na svého pána sešlou kouzlo, čímž jej na okamžik vytrhnou ze soužení. Rádža je ovšem zmučen zoufalstvím posílá pryč. Vykouří opium, usíná a dostává se do

²⁰⁴ Často však s neúplnými popisy. Je běžné, že chybí nejen název baletu, k němuž se fotografie vztahuje, ale rovněž jména tanečníků.

snové země. Zde jej obklopují stíny, mezi nimiž poznává svou milovanou, která jej konečně odvádí do svého království.

Z krátkého shrnutí je patrné, že se jednalo o mírně poupravenou scénu z baletu *La Bayadère*, která byla pod tímto názvem uváděna samostatně coby jednoaktový balet.

Několik materiálů se rovněž věnuje *Spící krasavici*, zejména soupisu veškerých postav, členění baletu i obsazení hlavních představitelů. Základní dělení a přehled hlavních postav je rovněž uveden pro balety *Marná opatrnost*, *Louskáček*, *Coppélia* a *Labutí jezero*.

Sergejevova sbírka je svým obsahem a rozsahem jedinečný a naprosto nenahraditelný historický pramen. Podává množství cenných informací, a to nejen pro autory, kteří se rozhodnou pro tvorbu historicky poučených rekonstrukcí. Její hlavní nevýhoda v současné době tkví především ve velice úzkém okruhu odborníků, kteří znají a rozumí Stěpanovově notaci, a tedy jsou schopni ze sbírky skutečně načerpat veškeré jí poskytované znalosti. Do jisté míry je limitující i skutečnost, že převážná část materiálů je psána v ruštině.²⁰⁵ Anonymní autor katalogu Sergejevovy sbírky přeložil základní informace do angličtiny, je třeba mít však na paměti, že překlad již není oním primárním pramenem. Jeho práci hodnotím velice pozitivně, neboť pečlivě prošel veškeré choreografické partitury a opatřil je na malých listech papíru (formát A6) ručně psanými poznámkami, které sdělují, na které straně (a v kterém čtverci notace) se dějí klíčové scény baletu, kdy začíná např. variace, či *pas de deux*, kdy je zmíněno jméno konkrétního tanečníka, kdy je zaznamenána pantomima, či zlom v ději. Pozitivem je i relativně dobrá dostupnost sbírky. Malá část choreografických partitur byla naskenována a je dostupná ke studiu online.²⁰⁶

²⁰⁵ V angličtině jsou psány např. jen Sergejevovy dopisy a některé deníkové zápisy. Veškeré informace v notacích, libreta, synopse a poznámky jsou psány v ruštině.

²⁰⁶ Např. *Labutí jezero*, *Koníček hrbáček*, *Esmeralda* či *Louskáček*.

VI. PŘÍSTUPY K HISTORICKY POUČENÉMU OBNOVOVÁNÍ TRADIČNÍCH BALETŮ

První pokusy o uvedení historických inscenací baletů můžeme datovat zhruba do 70. let 20. století. Jedním z důvodů vzbuzeného zájmu mohlo být bezpochyby i otevřenější a čtenější šíření tradičního repertoáru Augusta Bournonvilla uchovávaného v dánském Královském baletu. Bournonvillova díla²⁰⁷ se v Dánsku pečlivě předávala a do určité míry konzervovala již od poloviny 19. století, když se pak ve 20. století díky hostování i vznikajícím videozáznamům dostala za hranice, nutně konfrontovala svou estetickou podobou zažitý pohled na podobu klasického tance.²⁰⁸ V 70. letech 20. století vznikly mimo jiné historizující inscenace Mary Skeapingové (1902 – 1984)²⁰⁹ *Giselle* (1971)²¹⁰ a *Spící krasavice* (1976).

VI. 1. Pierre Lacotte a jeho historizující inscenace

Emblematickým titulem mezi historizujícími inscenacemi se stala *La Sylphide*, kterou v roce 1970²¹¹ uvedl Pierre Lacotte s odkazem na původní uvedení v choreografii Filippa Taglioniho roku 1832. Lacotte projevoval zájem o taneční historii již od dob studií ve škole při pařížské Opeře, nicméně k hlubší práci jej přivedlo poměrně brzké ukončení kariéry, k němuž byl po zranění donucen ve svých 38 letech. Při pokusu dopátrat se podoby původní slavné pařížské inscenace využíval Lacotte celou řadu materiálů.

Začal sbírat kritiky z dané doby, které popisovaly krokové sekvence i s názvy jednotlivých prvků, pracoval s partiturou i informacemi načerpanými z archivů pařížské opery i z Londýna. Cestoval do Německa, Rakouska i Ruska, odkud načerpal vzpomínky tanečníků, kteří se zmiňovali o stylu tance Marie Taglioni,

²⁰⁷ Mezi jinými jmenujme např. *La Sylphide*, *Napoli*, *Paul et Virginie* apod.

²⁰⁸ Byť srovnáme-li první videozáznamy tanečníků Bournonvillovy školy, které byly pořízeny již v letech 1902 – 1906 s videozáznamy z 50./60. let, posun v provedení prvků a taneční technice je nezpochybnitelný. Základní esence však přesto zůstává a nadále odlišuje dánskou taneční školu od např. školy ruské.

²⁰⁹ Více o Mary Skeaping viz HUTCHINSON GUEST, Ann. *Mary Skeaping, M. B.C. (1902 – 1984)*. in *Dance Chronicle*, Vol. 7, no. 4, 1984 – 84, s. 484 – 488.

²¹⁰ V sezóně 2016/2017 se s velkým úspěchem vrátila na repertoár English National Ballet.

²¹¹ V roce 1970 proběhla premiéra televizní inscenace. Roku 1972 Lacotte přenesl svou choreografii na jeviště Opery v Paříži.

o tom, jak se na jevišti pohybovala apod. Dokonce nalezl i popis jejího tanečního tréninku.²¹²

Zjistil rovněž, že vnuk Marie Taglioni, Auguste Gilbert de Voisins, věnoval Louvru mnoho z pozůstalosti tanečnice – deníkové záznamy, špičky apod. Dále Lacotte získal návrhy scény baletu, rozvržení sborových scén, či úryvky variací.²¹³ Čerpal rovněž z videozáznamu (1946) baletu *La Sylphide* v inscenaci Viktora Gzovského s Ninou Vyroubovou a Rolandem Petitem v hlavních rolích.²¹⁴

Po *La Sylphide* Lacotte věnoval svůj čas inscenování dalších starých baletů romantismu, mezi nimiž byla díla jako *Coppélia*, *Marco Spada*, *Ondine*, *La Gitana*, či *Natalie, švýcarská mlékařka* a další. Ke všem se vždy snažil získat co možná největší množství informací. O rekonstrukci v pravém slova smyslu se však v jeho případě nedá hovořit. Zejména proto, že romantické tituly z valné většiny nebyly po choreografické stránce podrobně zapsány. Lacottovy inscenace tak byly vytvořeny soudobou taneční technikou, punc historičnosti jim dávala práce odvolávající se na určité prvky taneční estetiky z konce 19. století čerpající z obrazových materiálů, či vzpomínek tanečníků a tanečnic.

K Petipovu repertoáru a jeho rekonstrukci se Lacotte dostal nejbližší v roce 2000, kdy dostal příležitost vytvořit inscenaci baletu *La fille du pharaon* pro soubor Velkého divadla v Moskvě. O tomtéž titulu uvažoval již během 80. let, když o jeho uvedení projevil zájem Rudolf Nurejev, tehdejší šéf baletního souboru. Nicméně vše ztroskotalo v samém počátku kvůli ohromné finanční náročnosti velkého baletu férie, kterým *Dcera faraona* je. V Moskvě tento problém nebyl tak palčivým:

*Alexej Faděječev (ředitel Velkého divadla) mi napsal dopis, v němž mě zval, abych pro jeho divadlo vytvořil Dceru faraona. Odpověděl jsem, že je to dobrý nápad, ale ať je opatrný, jelikož to bude velmi drahé. Řekl jen: Nedělejte si starosti s penězi, (Vladimír) Vasiliev má o inscenaci velký zájem.*²¹⁵

²¹² P. Lacotte v rozhovoru *La Sylphide, a waking dream*.

<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/la-sylphide-a-waking-dream>

²¹³ Ve výše zmíněném rozhovoru Lacotte jasně neuvádí zdroj, odkud tyto popisy získal.

²¹⁴ P. Lacotte v rozhovoru *La Sylphide, a waking dream*.

²¹⁵ „(...) Fadeyechev reached me by letter and said what if we invited you to do Pharaoh? I said: Good idea, but be careful because it will be very expensive. They said: Don't worry about the money. Vasiliev is very interested in this production.“

V této době již Lacotte věděl o Sergejevově sbírce, obrátil se proto na Douga Fullingtona, který byl schopný číst ve Stěpanovově notaci, aby pro něj prošel materiály k *Dceři faraona* a natočil ukázkou několika tanečních variací. Nejprve mu byly zaslány ukázky dvou dívčích variací z pas d'action, které se Lacottovi líbily, proto požádal rovněž o obnovení scény Řeky:

Tu tedy (Fullington) rovněž zpracoval. Ale když jsem ji uviděl, omlouvám se, výsledek prostě nebyl jasný. Bylo to jako mít tady dva kroky a nic dalšího – a já znám Petipu. Řekl jsem proto, omlouvám se, ale toto nechci, notace není moc dobrá.²¹⁶

Lacotte se tedy rozhodl obrátit se na pamětníky. Sešel se s tanečnicí Marinou Semionovou, která balet tančila dvakrát v roce 1927. V době, kdy se viděla s Lacottem jí nicméně bylo již 91 let a přiznala, že si na podobu choreografie nepamatuje. Řekla mu prý však, aby se držel stylu, který zná, a vytvořil balet podle svého s respektem k Petipovi.

Pokud se rozhodnete přistoupit k těmto baletům, musíte být upřímní a nelhat. Pokud styl daného období milujete a upřímně jej respektujete, můžete pracovat. Ale musíte říct, že jde o Petipův styl, ale vaši choreografii.²¹⁷

Lacotte si současně uvědomoval a uvědomuje rozdíly mezi ranými Petipovými tanečníky a tanečnicemi, kteří tančí v jeho titulech dnes. Zabýval se proto interpretační otázkou tanečních prvků. Nelibě se vyjadřoval k vysoko zvedaným dolním končetinám v tradičních titulech jako je *Giselle* či *Spící krasavice*.

Když něco takového vidím ve Spící krasavici, jdu k tanečnici a ptám se, co to děláš? To je špatný prvek. Tak se to netančí. Pokud nebudeš respektovat styl, nerespektuješ tím sebe a nikdo nebude na oplátku

P. Lacotte v rozhovoru pro The Arts Desk 10. 11. 2012

<http://www.theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-ballet-restorer-pierre-lacotte>

²¹⁶ „(...) So he did the Rivers. But I'm sorry, when I saw it, it just was not right, it was not clear, it was like, two steps here and nothing else... And I know Petipa. I said, I'm sorry, I don't want that, the notation isn't very good.“

Cit. tamtéž.

²¹⁷ „(...) If you want to do this kind of ballet, if you have a lot of love and sincere respect for the style of the period, you can do it. But you have to say it's in the style of Petipa but it's my choreography.“

Cit. tamtéž.

respektovat tebe. Myslím, že pokud daná dívka nerozumí stylu, měla by ho přestat tančit. ²¹⁸

Stylovost je pro Lacotta prvořadá, což je v jeho historizujících inscenacích tradičních baletních titulů velice zřetelné. Uznává, že očekávání publika se mění, nemyslí si ovšem, že by diváky nezajímala odlišná estetická forma.

Je-li vše prováděno s citem a věrohodně, lidé to akceptují. ²¹⁹

VI. 2. Rekonstrukce vytvořené na základě materiálů Sergejevovy sbírky

O inscenacích, které se dají nazývat historicky poučenými rekonstrukcemi, se můžeme začít bavit na přelomu 20. a 21. století. Povědomí o choreografických partiturách uložených v Sergejevově sbírce bylo již rozšířenější, objevili se nadto noví tvůrci, kteří se začali věnovat studiu notace, aby mohli staré balety oživit. Mezi ně se řadí jména jako Sergej Vicharev, Jurij Burlaka, Pavel Geršenzon, Alexej Ramtanskij a Doug Fullington.

Níže přikládám soupis do letošního roku uvedených rekonstrukcí. Hvězdičkou jsou označeny tituly, které notace čerpají jen pro menší část celé inscenace.

Titul	Rok rekonstrukce	Autor rekonstrukce	Soubor
<i>Spící krasavice</i>	1999	Sergej Vicharev	Mariinské divadlo, Petrohrad
<i>La Bayadère</i>	2003	Sergej Vicharev	Mariinské divadlo, Petrohrad
<i>Le Corsaire</i> *	2004	Ivan Liška, Doug Fullington	Bayerische Staatsballett, Mnichov
<i>Království stínů</i> (část)	2006	Doug Fullington	Bayerische Staatsballett, Mnichov
<i>Le Reveil de Flore</i>	2007	Sergej Vicharev	Mariinské divadlo, Petrohrad
<i>Le Corsaire</i> *	2007	Alexej Ramtanskij, Jurij	Velké divadlo, Moskva

²¹⁸(...) *I see this in Sleeping Beauty and I say to her, what are you doing? That is a wrong step. That is a very bad way of dancing. If you start not respecting style, you can't respect yourself, and nobody will respect you. I think if the girls don't understand the style, they should stop dancing it.*

Cit. tamtéž.

²¹⁹„(...) *Of course people will accept it, if it's done with emotion and belief.*“

Cit. tamtéž.

		Burlaka	
<i>Paquita – Grand Pas</i>	2008	Jurij Burlaka	Velké divadlo, Moskva
<i>Coppélia</i>	2009	Sergej Vicharev	Velké divadlo, Moskva
<i>Esmeralda*</i>	2009	Jurij Burlaka, Vasilij Medveděv	Velké divadlo, Moskva
<i>Raymonda</i>	2011	Sergej Vicharev	La Scala, Miláno
<i>Paquita</i>	2014	Alexej Ramtanskij, Doug Fullington	Bayerische Staatsballett, Mnichov
<i>La Fille Mal Gardée</i>	2015	Sergej Vicharev	Státní akademické divadlo opery a baletu, Jekatěrinburg
<i>Spící krasavice</i>	2015	Alexej Ratmanskij	American Ballet Theatre, New York
<i>Labutí jezero</i>	2016	Alexej Ratmanskij	Opernhaus, Curych a La Scala, Miláno
<i>Harlequinade</i>	2018	Alexej Ratmanskij	American Ballet Theatre, New York
<i>La Bayadère</i>	2018	Alexej Ratmanskij	Staatsballett, Berlín

VI. 3. Sergej Vicharev

Jedním z prvních choreografů, kteří projeví cílený zájem o rekonstrukce baletních titulů konce 19. století, byl Sergej Vicharev.²²⁰

Rodák z tehdejšího Leningradu (dnes Petrohradu) absolvoval roku 1980 baletní Akademii Agrippiny Vaganovové a následně nastoupil do souboru Kirovova (dnes Mariinského) divadla. O šest let později se stal prvním sólistou. První pochybnosti o proklamované autenticitě tradičních baletních titulů v tanečnickovi vzklíčily v době, kdy zkoušel roli prince Desiré z baletu *Spící krasavice*. V rozhovoru pro internetový magazín The Arts Desk v roce 2010²²¹ uvedl, že se mu do rukou

²²⁰ 12. 2. 1962 – 2. 6. 2017

²²¹ S. Vicharev v rozhovoru pro The Arts Desk. *Reconstructing ballet's past 2: Master Restorer Sergei Vikharev* 22. 7. 2010.

<http://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev>

dostala partitura baletu, v níž bylo i několik poznámek vztahujících se k tanci. Vicharev ale zjistil, že nekorespondují s kroky, které má tančit on.

Když v průběhu 90. let 20. století soubor divadla uváděl choreografie George Balanchina (*Symfonie C dur*) a Michaila Fokina (*Chopiniana*), které se mohly opírat o zapsané informace a držet si tak co možná nejvyšší míru autenticity, uvědomil si rovněž, že pro Petipův repertoár neexistuje v tanečním světě podobný ekvivalent.

Devadesátá léta 20. století byla pro dřívější největší carské divadlo v určitém směru přelomová. Na konci roku 1991 se definitivně rozpadl Sovětský svaz, což mělo za následek mimo jiné i to, že z Leningradu se stal Petrohrad a z Kirovova divadla opět divadlo Mariinské. S novým jménem a novým politickým systémem přišlo i nové vedení. Ředitelem se stal Machar Vaziev a do divadla rovněž přišel dirigent Vasilij Gergiev. Vaziev podobně jako každý umělecký šéf velkého souboru, usiloval o vytvoření osobité tváře pro své divadlo, proto myšlenka na vytvoření nové *Spící krasavice*, se kterou si Vicharev do té doby pouze pohrával, padla na úrodnou půdu.

Zrod baletu však jednoduchý. Vicharev dva roky přemýšlel, jak k choreografii a celé inscenaci přistoupit. Byl si vědom, že verze Konstantina Sergejeva, která byla s Kirovovým divadlem neoddělitelně spjata od 50. let 20. století,²²² není totožná s Petipovou premiérovou inscenací z 90. let 19. století. Nebyl si ovšem jist, zda se od ní zcela odklánět, obával se, že by tím jen zhoršil situaci. Poté ale jiné petrohradské divadlo, Malé divadlo opery (později Modesta Musorgského, dnes Michailovské), uvedlo *Spící krasavici* s Prologem,²²³ který se odvolával ke starším pramenům.²²⁴ V té chvíli Vicharev dospěl k rozhodnutí pokusit se o vytvoření inscenace tohoto baletu, která by se co nejvíce blížila Petipovu originálu. Do Petrohradu v té době navíc přijel Američan Tim Sholl, profesor ruštiny a taneční historik, s informací, že se v knihovně Harvardské univerzity ve Spojených státech nachází archiv zvaný Sergejevova sbírka se spoustou materiálů navázaných na původní Petipovy balety. Zmínil, že zde existují jisté notační záznamy a nastínil jejich podobu. Kopie materiálů ke *Spící krasavici* byla

²²² Premiéra roku 1952.

²²³ Premiéra 11. 11. 1995.

²²⁴ Jako choreografy byli uvedeni M. Petipa, Fjodor Lopuchov, Konstantin Sergejev a Pjotr Gusjev. Režisérem inscenace byl Nikolaj Bojarčikov.

poté na žádost divadla z Harvardu poslána do Petrohradu. Obsah Vichareva přesvědčil, že bude možné díky těmto archiváliím²²⁵ vytvořit balet, jenž se bude velmi věrně blížit Petipově inscenaci.

Choreografie baletu byla zaznamenána systémem Stěpanovovy notace, kterou Vicharev v té době neovládal. Pátral proto v petrohradských archivech:

Když jsem šel do školy na Rossiho ulici,²²⁶ v archivu jsem našel ručně psanou knihu taneční notace... Poté se ale archiv stěhoval a kniha byla ztracena nebo ukradena.²²⁷

Vicharev nakonec pracoval s manuálem,²²⁸ který byl vydán Ředitelstvím carských divadel pro potřeby studentů. Autorem byl Alexandr Gorskij, Petipův současník známý mimo jiné díky znovuuvedení jeho baletů *Labutí jezero*, *Don Quijote* nebo *Louskáček*.

Už při rozhodování vytvořit rekonstrukci *Spící krasavice* si byli Vicharev spolu s Vazievem vědomi, že jejich pohled na tento ikonický balet vyvolá v tanečních kruzích bouřlivou diskuzi. Vicharev za pomoci zmíněného manuálu rozklíčoval několik částí Prologu a jejich podobu předvedl před několika baletními mistry a tanečními kritiky, s nimiž poté proběhla diskuze.²²⁹ Odborníci se dle očekávání rozdělili na dva tábory. Zástupci baletních mistrů z Akademie ruského baletu tvrdili, že zápisům, které pořídil Nikolaj Sergejev, se nedá věřit. Poukazovali na jeho konflikty, které měl v době na přelomu století,²³⁰ kdy měl na starosti uvádění Petipových baletů v Mariinském divadle. Nadto tvrdili, že rekonstrukce baletu není potřebná. Vicharev si ovšem stál na svém a historickým materiálům připisoval velkou hodnotu i důležitost. Jeho záměr byl nadále podporován jak Vazievem, tak Gergievem. Ten si byl velmi dobře vědom, jak podstatné pro Mariinské divadlo je, aby se odpoutalo od sovětské minulosti a uvedení

²²⁵ Jejich součástí byly mimo jiné i dva klavírní výtahy Čajkovského partitury.

²²⁶ Zde sídlí Akademie ruského baletu A. Vaganovové.

²²⁷ „(...) When I went to school on Rossi Street, a hand-written book of dance notation was kept in the School Museum... Then the Museum moved and the book was lost or stolen.“

Cit. rozhovor pro Russian Telegraph. *Mariinsky Theatre Got to Restoring the Ballet The Sleeping Beauty*, 11. 4. 1998.

http://www.mmv.ru/english/interview/30-08-1999_bigint.html

²²⁸ S největší pravděpodobností je jedná o Gorského *Dvě eseje o Stěpanovově notaci* z roku 1899.

²²⁹ S. Vicharev v rozhovoru pro The Arts Desk 22. 7. 2009.

<http://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev>

²³⁰ Tuto pozici zastával od roku 1903.

inscenace, která se hlásí ke svým kořenům, k tomu byla ideální příležitostí. Díky tomu mohla v roce 1999 vzniknout inscenace *Spící krasavice*, která jako první tvrdila, že je rekonstrukcí Petipova originálu z roku 1890.

Při samotné tvorbě nicméně Vicharev nevyužíval pouze notační záznamy. Byť je totiž *Spící krasavice* jedním z nejlépe zapsaných baletů, nachází se i v ní hluchá místa, která bylo třeba překlenout. Proto si choreograf na pomoc vzal pět dalších inscenací tohoto slavného baletu. Srovnával mezi sebou verzi Natalie Kamkové,²³¹ která vytvořila balet pro soubor v Permu a vycházela při tvorbě z inscenace Fjodora Lopuchova, jež byla uváděna v Mariinském divadle mezi lety 1922 a 1952, a rovněž verzi Pjotra Gusjeva (1904 – 1987) pro tentýž permský soubor. Dále sledoval verzi *Spící krasavice* z Královského londýnského baletu, která nejsilněji vychází z verzí baletu od Nikolaje Sergejeva, který uvedl nejprve předělanou verzi se souborem Ruských baletů Sergeje Ďagileva v roce 1921²³² a poté s baletem Sadler's Wells roku 1939. Další inscenací pro srovnání byla i verze Jurije Grigoroviče vytvořená roku 1973 pro soubor Velkého divadla v Moskvě. Posledním střípkem byla již zmiňovaná inscenace z Malého divadla opery. Všechny tyto verze porovnal Vicharev se zápisy a mohl tak téměř s jistotou říct, jaká taneční, či hudební část je pozdější dodatek do historie baletu, a která se naopak traduje už od původní inscenace.

Několik generací sovětského publika je zvyklé vidět v Prologu je víly, které udělají sissone, popoběhnou a poté provedou degagé a otočí zády k publiku. U Petipy byl celý příchod jednodušší. Na jeviště vstoupily víly se svými pážaty a pak, jak velela etiketa, se uklonily králi s královnou. Poté pantomimicky vysvětlily, proč dorazily – Přišly jsme požehnat vaši dceři, - a až poté začaly tančit. Tak vypadala estetika Petipových baletů. Póza, pantomima i tanec byly od sebe odděleny místem i časem. Byl zde určen čas pro pózu, pro tanec i pro pantomimu.²³³

²³¹ Jedna z prvních žaček A. Vaganovové, absolvovala roku 1924.

²³² Pod názvem *Sleeping Princess* (*Spící princezna*).

²³³ „(...) Several generations of Soviet ballet spectators are used to seeing fairies in the Prologue make sisson, run, make degage and turn their back to the audience. It turned out to be simpler with Petipas: the fairies just enter, accompanied with pages, as etiquette requires, and greet the King and the Queen. Then they explain with pantomime the reason for their arrival: We have come to bless your newly born daughter. Having settled it they begin dancing. This is the aesthetics of Petipas' ballet, where pose, pantomime and dance are separated in time and space: there is time to pose, mime and dance.”

Cit. Russian Telegraph, 11. 4. 1998.

Toto základní rozložení zmizelo se vstupem Konstantina Sergejeva jakožto choreografa petipovských baletů. Ve své, dnes kanonické verzi *Spící krasavice* posílil zejména taneční složku a eliminoval pantomimické části, byť ty byly skutečným jazykem baletu. Změnily se rovněž taneční i hudební akcenty, rozvolnila se struktura baletu, byla učiněna řada změn. Dle Vicharevových slov K. Sergejev tvořil zcela v duchu sovětského divadla a jeho kreativního přístupu ke klasickému odkazu. Upozorňoval rovněž na touhu ruských choreografů Petipovy balety různě vylepšovat a pozdvihovat je svými úpravami na další úroveň. Snad i proto Vicharevova rekonstrukce vyvolala tak velkou diskuzi. Podoba jeho *Spící krasavice* nabourávala zažitě představy lidí, publika i baletních mistrů, o tom, co byli zvyklí mnohá léta nazývat „Petipou“. Sám Vicharev ale zdůrazňoval, že jeho záměrem není kritizovat inscenace K. Sergejeva, nešlo mu o vymezení se proti jeho choreografické verzi. Jeho cílem bylo se co nejvíce přiblížit autentickému Petipovi.

V roce 2003 Vicharev spolu s Pavlem Geršenzonem uvedl další obnovený balet. Tentokrát vybral balet *La Bayadère*, která byla poprvé uvedena roku 1877 ve Velkém carském divadle v Petrohradě, podruhé se k ní Petipa vrátil v roce 1900.

Tento původně čtyřaktový balet byl v západní Evropě až do 60. let 20. století téměř neznámý. V roce 1961 hostoval v Paříži soubor tehdejšího Kirovova divadla a předvedl zde scénu *Království stínů*, tuto scénu o dva roky později uvedl v Královském baletu v Londýně Rudolf Nurejev spolu s Margot Fonteynovou v hlavní roli Nikie. První celovečerní produkci mimo Sovětský svaz vytvořila až roku 1972 Natalie Koňusová, a to pro soubor Iránského Národního divadla, v níž vycházela z inscenace Vladimira Ponomareva a Vachtana Čabukianiho.

Petipův balet byl původně čtyřaktový, po třetím dějství *Království stínů*, následovalo závěrečné jednání završené katastrofou v podobě zhrouceného chrámu. Tento tragický konec se však v průběhu 20. let z neznámých důvodů vytratil. Jedním z možných vysvětlení je nedostatek technických pracovníků v divadle, kteří by byli schopni potřebných efektů, dále se spekuluje o zničené dekoraci v průběhu povodní roku 1924 a neopomenutelná je rovněž myšlenka, která naznačuje, že závěrečné shledání Nikie se Solorem v himalájském nebi nemusela být po chuti sovětskému vládnoucímu systému. Nicméně choreografie

zmizela a spolu s ní i hudební partitura Ludwiga Minkuse (1826 – 1917). Když tedy v roce 1980 chtěla Natalia Makarovová zinscenovat balet v jeho původní šíři, musela s hudbou improvizovat.

Vicharev s Geršenzonem se nicméně rozhodli ke své původní choreografii nalézt i původní hudební doprovod. V hudební knihovně Mariinského divadla našli partituru psanou Minkusovou rukou. Jejich *La Bayadère* bylo proto možno uvést v původní choreografické i hudební podobě. Nikoli však z roku 1877, nýbrž 1900, jelikož až tato verze byla zanesena do notace, jak bylo řečeno v předchozí kapitole.

Vicharev popisoval scény, které pro něj byly novinkami – Nikie tančila na slavnosti zasnoubení Solora s Gamzatti s malou indickou loutnou veenou, na počátku 3. jednání (než se Solor po požití opia přenesl do snové krajiny) byla rozsáhlejší pantomimická scéna, v níž vystupovala Gamzatti i duch Nikie.²³⁴

Při inscenování *La Bayadère* už nicméně Vicharev přiznával určité ústupky od zapsaného originálu. Vynechal sice *pas de deux* Nikie a otroka, které do baletu zanesl roku 1954 K. Sergejev, či o šest let dříve přidanou variaci zlatého bůžka. Ponechal ovšem Solorovu virtuózní variaci, jejímž autorem byl roku 1941 V. Čabukiani²³⁵.

Podobně jako se *Spící krasavice*, s níž Mariinské divadlo hostovalo ve Spojených státech,²³⁶ i s *La Bayadère* vyrazil soubor za hranice Ruska a uvedl ji na prknech Palais Garnier v Paříži i Královské opery v Londýně a vyvolal převážně kladné reakce.

Vicharevovy rekonstrukce se staly součástí repertoáru Mariinského divadla²³⁷ a choreograf se proto rozhodl přistoupit k dalšímu baletu, kterým se tentokrát měla stát *Coppelia*. V petrohradské první scéně se nicméně změnila podmínka. Šéfem baletního souboru se stal Jurij Fatějev a ten neměl o rekonstruované

²³⁴ In MEISNER, Nadine. *Maryinsky magic*. in Independent, 14. 7. 2003.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/maryinsky-magic-96239.html>

²³⁵ Vytvořil ji tehdy pro sebe.

²³⁶ S mírnými úpravami zejména ve sborových scénách. Monumentální sbory a dekorace nebylo možno v původní velikosti a počtech uvést jinde než na velkém jevišti Mariinského divadla. Při hostování tedy muselo dojít k logickému zmenšení těchto scén.

²³⁷ Kromě Petipových choreografií rekonstruoval Vicharev rovněž dva balety Michaila Fokina – *Petrušku* (2000) a *Probuzení Flóřino* (2007).

balety zájem a na repertoár vrátil zpět jak *Spící krasavici* K. Sergejeva, tak *La Bayadère* Ponomareva/Čabukianiho.

Coppellie tak byla uvedena roku 2009 ve Velkého divadla v Moskvě, kam Vichareva pozval Alexej Ratmanský, jenž vedl soubor mezi lety 2004 a 2008. Roku 2011 pak Vicharev uvedl rekonstrukci baletu *Raymonda* pro soubor milánské La Scaly s Olesiou Novikovovou a Friedemannem Vogelem coby hosty v hlavních rolích.

Při práci na *Coppellii* se Vicharev opět obracel k britským uvedením tohoto baletu²³⁸ a rovněž starým inscenacím uváděným v Permu.²³⁹

*Zjistil jsem, že notace nelže, že podává skutečně pravdivý obraz inscenace. Důkazy bylo možné objevit všude. V britských inscenacích v Londýně se nacházejí tytéž pasáže, které jsou zapsány v notaci, a které se rovněž dají pozorovat ve starých inscenacích z Permu. Když jsem to zjistil, bylo to jako zázrak. Uvědomil jsem si, že Sergejevovy notace nemůžeme přehlížet.*²⁴⁰

Když s Vicharevem vedla roku 2010 rozhovor Ismene Brownová pro internetový časopis theartsdesk.com, zamýšlel se i nad přebíráním titulů a jejich novým uváděním.

*Coppellie byla poprvé uvedena v Paříži v roce 1870 Saint-Léonem. O deset let později ji uvedl nový ředitel Velkého divadla. O další dva roky později ji inscenoval Petipa s Cecchettim v Petrohradě. A následující generace dělají totéž...Víte, není to parazitování, to je balet.*²⁴¹

²³⁸ Poprvé zde *Coppellii* uvedl N. Sergejev, který v letech 1941 – 1948 pracoval pro International Ballets Mony Inglesby.

²³⁹ 1949 v choreografii baletního mistra J. Kovaljova.

²⁴⁰ „(...) I started to understand that these notations are not false, that they tell the truth. The roots lie everywhere. You have just the same in your productions in London that are written in the notebooks or the old productions in Perm for instance - and when I found that it was like a miracle. I realised you couldn't discount these Sergeyev notations.“

Cit. rozhovor pro The Arts Desk, 22. 7. 2010.

<http://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev>

²⁴¹ „(...)Take Coppélia, for instance - it was first staged by Saint-Léon in 1870. Within 10 years in the Bolshoi, a new director stages it. Then two years later Petipa stages it in St Petersburg, with Cecchetti. And future generations do just the same way... It's not cannibalism, it's just ballet.“

Cit. tamtéž.

<http://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev>

Další příspěvek mezi historické baletní rekonstrukce již ovšem nepřibude. Sergej Vicharev zemřel náhle během dentální operace 2. června 2017. Jeho poslední prací je Petipovova/Ivanovova *Marná opatrnost* z roku 2015 pro Státní akademické divadlo opery a baletu v Jekatěrinburgu.²⁴² Vzhledem k neúplnosti taneční notace musel v případě tohoto baletu Vicharev o to více využít vlastní choreografické invence.

K jeho první velké inscenaci *Spící krasavice* se nicméně alespoň pro jeden večer vrátilo Mariinské divadlo v březnu roku 2018 v rámci oslav 200 let od narození Maria Petipy. Během slavnostního galavečera²⁴³ bylo uvedeno třetí jednání tohoto carského baletu, kdy princeznu Auroru tančila opět Vicharevova žačka Olesia Novikovová.

VI. 4. Doug Fullington

Převážná většina odborníků na taneční notace se rekrutuje z řad tanečně vzdělaných jedinců, ať už jde o samotné tanečníky, choreografy, či pedagogy a baletní mistry. Výjimku v tomto tvoří Američan Doug Fullington, jehož prvotní zázemí tkví ve studiu hudby, v němž dosáhl magisterského titulu (obor dějiny hudby).

Fullington se o existenci taneční Stěpanovovy notace dozvěděl z knižní publikace *Čajkovského balety*²⁴⁴ Rolanda Wileyho.²⁴⁵ A jelikož jej baletní hudba vždy zajímala, nabyl dojmu, že díky taneční notaci by se s oborem svého zájmu mohl dostat do bližšího kontaktu. Taneční notaci se později naučil díky Wileyho překladu Gorského *Dvou esejí o Stěpanovově notaci*²⁴⁶ do angličtiny.²⁴⁷ Od roku 1995 pak Fullington začal spolupracovat se školou a souborem Pacific Northwest ballet v Seattlu - nejdříve jako pianista, poté coby asistent uměleckého šéfa a manažer edukačních programů pro veřejnost.

²⁴² Premiéra proběhla 15. 5. 2015.

²⁴³ 11. března 2018, uveden byl kromě 3. jednání *Spící krasavice* balet *Roční období* K. Keichela a 2. jednání baletu *Sen noci svatojánské* J. Neumeiera.

²⁴⁴ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Clarendon Press, 1985

²⁴⁵ Roland John Wiley (27. 1. 1942), americký hudební historik, specialista na ruskou baletní hudbu 19. století.

²⁴⁶ GORSKIJ, Alexandr. *Two essays on Stepanov Dance Notation*. New York : Congress on Research in Dance, 1978.

Se stejným pramenem, jen v ruštině, s největší pravděpodobností pracoval i Vicharev.

²⁴⁷ D. Fullington v rozhovoru pro web dansomanie.net z 11. 1. 2015.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0076_interview_doug_fullington.html

Jako Američan má Fullington nespornou výhodu v tom, že materiály Sergejevovy sbírky v Harvardu jsou mu dostupnější než například Vicharevovi v Rusku. Právě Vicharevovu *Spící krasavici* z roku 1999 podrobil velmi zevrubné kritice.²⁴⁸ Poprvé se o vlastní rekonstrukci zapsaných tanců pokusil spolu s Manardem Stewartem²⁴⁹ v roce 2000, kdy si jeho pomoc vyžádal již zmíněný Pierre Lacotte při tvorbě baletu *Dcera faraona*.

O čtyři roky později pomocí notace obnovil slavnou část baletu *Le Corsaire - Le jardin animé* (Oživlá zahrada), která sloužila jako závěrečné představení studentů školy Pacific Northwest ballet. Tato scéna byla zapsána dvakrát – poprvé v roce 1899 a poté ještě jednou později (patrně N. Sergejevem). Autorem hudební partitury byl L. Délibes.²⁵⁰

Na inscenaci baletu *Le Corsaire* spolupracoval Fullington o další tři roky později. V roce 2005²⁵¹ si jej do mnichovského Bavorského státního baletu přizval Ivan Liška a pro tuto inscenaci bylo zrekonstruováno 25 tanců.

Rukopis zápisu baletu byl vytvořen třemi různými lidmi (dvěma z autorů byli patrně A. Gorskij a N. Sergejev), po formální stránce obsahovala převážně choreografii dolních končetin, chyběly notační poznámky pro pohyby těla, hlavy a paží.²⁵² Obecným problémem Stěpanovovy notace je, jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, její návaznost na hudební doprovod. V Sergejevově sbírce se nachází jen velmi málo záznamů, v nichž by byla hudba zapsána spolu s taneční notací na jednom listu.

Jednou z výjimek je Oživlá zahrada, kde je nahoře horizontálně obrácené strany zapsán doprovod pro dvoje housle a pod ním se nachází notace. U obou zápisů jsou naznačeny takty, takže přesně víme, kdy se který pohyb prováděl.

²⁴⁸ FULLINGTON, Doug. *The Kirov's reconstructed Sleeping Beauty*. 1999

<http://www.for-ballet-lovers-only.com/Beauty1.html>

²⁴⁹ Bývalý první sólista Pacific Northwest Ballet.

²⁵⁰ Autograf partitury se nachází v Library of Congress. Kopie celé partitury je uložena v pařížské Opeře.

²⁵¹ Premiéra 26. 1. 2006.

²⁵² FULLINGTON, Doug. *Sergejew-Papiere und Stepanov-Notation*. in Die Apres Petipa Diskussion, Mnichov, 10. 5. 2008.

https://www.staatsoper.de/media/content/PDFs/Sonstiges/Petipa-Jahr-Dokumentation_finale_Fassung_in_pdf_Okt_2015.pdf

vzhledem k rozsáhlosti zdroje uvádím jeho plné zděnění v originále v Příloze č. 9.

*Existuje rovněž další choreografická notace Oživlé zahrady, která je méně kompletní. Stránky jsou stavěny vertikálně a jsou rozděleny na šest čtverců očíslovaných od jedničky po šestku. Není zde nikde zaznamenána hudba. V každém čtverci je prázdný prostor pro načrtnutí pohybu v prostoru a pod tím jsou osnovy, kdy většinou jsou zaznamenány pouze kroky a gesta nohou.*²⁵³

Mnichovská inscenace *Korzára* byla první komplexnější Fullingtonovou prací a také v plné šíři ukázala obtíže, které se ke snaze rekonstruovat tance ze Stěpanovova systému váží. A jednalo se zejména o problémy s hudební složkou představení, která je díky způsobu, jak k baletním inscenacím přistupovali na konci 19. století choreografové, velmi nejednotná a eklektická.

Bylo běžné, že se variace přesouvaly z baletu do baletu. Variace, která danému interpretovi vyhovovala, mohla nahradit původní variaci, protože ji balerína chtěla tančit, nebo baletní mistr seznal, že v ní interpretku vypadá lépe.

Postupem let se do partitury baletu zanesla hudební čísla dalších skladatelů – C. Pugniho, R. Driga, L. Délibese. Hudební doprovod Medořiny variace z 1. jednání Fullington připisuje s největší pravděpodobností Délibesovi (patrně vznikla v podobném období jako *Le jardin animé*, tedy kolem roku 1867).²⁵⁴

*Hudba je velice francouzská, nádherně harmonická a na svou dobu poměrně progresivní. Chtěli jsme ji použít, ale neměli jsme žádnou notaci.*²⁵⁵

Fullington spolu s Liškou museli občas činit i razantnější rozhodnutí, která dokazují, že byť může choreograf pracovat s tancem zachyceným notací, není výsledný tvar vždy jistý a totožný s pokusem jiného tvůrce. Medořina variace z 1. jednání např. není v notaci zaznamenána. Fullington byl proto požádán, aby nahlédl do materiálu k tancům, které se Liška rozhodl nepoužít, a najít v nich reprezentativní krokové kombinace. Obdobný postup se opakoval i v dalších případech. S chybějící notací paží, těla a hlavy se vyrovnával při obnově Fullington různě.

²⁵³ Cit. tamtéž.

²⁵⁴ Scéna *Le jardin animé* je hudebně připisována Délibesovi. Nicméně variace Gulnary v téže scéně pochází od jiného autora. Podle Fullingtona patrně C. Pugniho.

²⁵⁵ FULLINGTON, Doug. *Sergejew-Papiere und Stepanov-Notation*. in Die Apres Petipa Diskussion, Mnichov, 10. 5. 2008.

Pokud pracujete se záznamem, v němž je zapsáno jeté spolu s pažemi i tělem a takových situací je více, a poté narazíte na místo, kde je zapsáno pouze jeté v nohách, máte alespoň nějakou informaci, na níž můžete stavět a rozhodnout se tak, jak držet tělo a jak postavit paže v konkrétní situaci.

Jindy využíval i určité v dnešní době zažité konvence (např. v případě tance Odalisek).

Kromě problematiky hudební a tanečně notační se rovněž Fullington s Liškou silně zaměřili na příběh a jeho logickou strukturu, která se neustálým přidáváním nových variací tříštila. Tak například došlo k rozhodnutí, že slavné *Pas d'esclave* v prvním jednání, jež je tančeno otrokyní a jejím prodejcem, bylo přiděleno Gulnaře a Alimu. Gulnara tím byla předvedena pašovi a rovněž divákům a poté se znovu objevila ve scéně harému.

V baletu *Le Corsaire* je rovněž řada charakterních tanců. Ty byly v notaci zapsány méně detailně než tance klasické, nicméně jejich nedílnou součástí byla precizně zapsaná pantomima. Notace se dochovaly pro dva tance korzárů – první pro 13 párů v 1. jednání a poté tzv. *Danse des forbans* z 2. jednání pro 3 páry.

Zjistil jsem, že většina charakterních tanců pracuje s něčím, co jsem si pro sebe nazval signifikantním krokem, který je opakován v průběhu celého tance. Pokud takovýto krok rozklíčujete, velmi vám to pomůže. Například v tanci korzárů, pro něž existují dvě notace, jedna pro sbor, druhá pro sólisty, je vazba temps levé, temps levé a tři kroky. Ta je zapsána u sborové notace. V zápisu pro tanec sólistů je napsáno jen „první pas“. Žádný konkrétní krok. Ale ze zápisu sboru víte, že se bude jednat o onen signifikantní krok.²⁵⁶

S bavorským souborem spolupracoval Fullington ještě dvakrát. Poprvé na počátku sezóny 2006/2007, což byla tzv. Petipova sezóna. Tehdy připravil pro Matinée bavorského baletu části z Království stínů z baletu *La Bayadère*, které v určitých aspektech dokládaly výrazné charakterové proměny tance. Jako příklad lze použít 3. variace sólového stínu ze 3. jednání. Dnes je tančena ve velmi pomalém tempu, hudební partitury uložené v Sergejevově sbírce však jasně udávají *allegro moderato*. O *La Bayadère* ještě uvádí Fullington následující:

²⁵⁶ Cit. tamtéž.

*Grand pas de deux udává mnoho informací o partnerském tanci té doby. Toto pas de deux je zaznamenáno velmi, velmi promyšleně, jsou zde nadto popsány pohyby celého těla a znaky uvádějící, jak se partnerský tanec provádí. Je vysvětleno, jak muž drží ženu a v jaké pozici je ona, z těchto poznámek zjistíme, že partner byl v té době od partnerky poměrně daleko. Přidrží tanečnici, ale je mezi nimi určitý prostor... Notace zachovává určitý odstup a dekorum.*²⁵⁷

Součástí matinée byla rovněž ukázka variace Šeříkové víly ze *Spící krasavice*, k níž jsou v Sergejevově kolekci k nalezení dva zápisy. První se velmi blíží verzi, která je tančena v tradiční inscenaci Královského baletu v Londýně. A poté je zde druhá notace, kde je v hlavičce napsána Marie Petipa. Právě tuto variace Fullington spolu s Bavorským baletem předvedl.

Další spolupráce přišla v roce 2014, kdy zde byla uváděna Ratmanského rekonstrukce *Paquity*.²⁵⁸ Po úspěchu baletu *Le Corsaire* zůstalo vedení bavorského baletu s Američanem v kontaktu a po několika letech se mu ozval ředitel divadla Wolfgang Oberender. Vyslovil touhu mít na repertoáru právě balet *Paquita*, jejíž verze Pierra Lacotta se mu velmi líbila.²⁵⁹ Chtěl ale zároveň, aby německý soubor uvedl vlastní inscenaci, která se, podobně jako *Le Corsaire*, bude opírat o historické dokumenty. Fullington byl dotázán, zda neví o někom, kdo by byl schopen takové představení vytvořit, a on navrhl Ratmanského.

Oba muži se pak po krátkém setkání rozhodli, že chtějí balet vytvořit pokud možno pouze na základě notačních zápisů.

*Snad až na pět minut je veškerý tanec vytvořen dle notace. Ratmanský byl odhodlán následovat veškerý materiál, který byl k dispozici. Port de bras a horní polovina těla není vždy zapsána zcela systematicky, nicméně tam, kde zápisy byly, jsme je respektovali. Alexej nechtěl měnit choreografii, nechtěl ji vylepšovat. Chtěl vidět výsledek, který v sobě bude co nejvěrněji odrážet originál.*²⁶⁰

²⁵⁷ Cit. tamtéž.

²⁵⁸ Premiéra 13. 12. 2014.

²⁵⁹ Je třeba si uvědomit, že do mnichovské verze existovala jediná celovečerní inscenace tohoto baletu, a to právě v choreografii P. Lacotta (premiéra 25. 1. 2001).

²⁶⁰ (...) *Hormis environ cinq minutes, tout provient des documents en notation Stepanov. Ratmanský était vraiment déterminé à suivre au plus près les notations chorégraphiques dont nous disposions. Les ports de bras et les mouvements du haut du corps n'étaient pas systématiquement consignés, mais chaque fois qu'ils étaient*

Bylo to tehdy vůbec poprvé, co ke starému baletu a jeho znovuuvedení někdo přistoupil s takovou exaktností. Situaci poněkud ulehčoval i fakt, že *Paquita* je co do notačních materiálů zaznamenána velmi dobře. Pro některé scény dokonce existují dvě verze zápisu, kdy jedna je zaměřena na kroky, druhá na pohyb horní poloviny těla a *port de bras*.

Po hudební stránce se autoři rozhodli obrátit k originální partituře Édouarda Deldeveze (1817 – 1897), jejíž manuskript je uložen v Paříži, a která je použita v původní bohatě barvitě orchestraci. Jedinými výjimkami hudebních čísel jiných skladatelů zůstalo Minkusovo *Grand pas classique* a *pas de trois* C. Pugniho. Plná partitura baletu je rovněž uložena v Mariinském divadle v Petrohradě. Fullingtonovi s Ratmanským se ovšem nepodařilo přesvědčit Valerije Gergieva, aby jim k archiváliím povolil přístup. Fullington s Ratmanským provedli několik škrtů, které učinil už Petipa,²⁶¹ občas ponechali hudby více, jelikož sloužila jako doprovod pantomimy.²⁶² S hudební složkou inscenace pomáhala podobně jako v případě *Le Corsaire* Maria Babanina, korepetitorka mnichovského baletu, která několik let pracovala i v Mariinském divadle. Další spolupracovnicí byla rovněž Marian Smith. Tato odbornice na historii pařížské Opery zejména ve 30. a 40. letech 19. století,²⁶³ pomohla analyzovat partituru a současně se zaměřila na pantomimu a její akcenty v návaznosti na hudební melodii a instrumentaci. A pantomimických pasáží bylo v baletu skutečně mnoho.

*„Je zajímavé vidět, že Paquita má podobnou strukturu jako Coppélia, či Sylvia. Tedy dlouhé první jednání, poté dějství s pantomimou a kratšími tanci a na závěr třetí jednání v podobě divertissement.“*²⁶⁴

indiqués, nous les respectons. Alexeï ne voulait pas modifier la chorégraphie pour la rendre «meilleure», il voulait voir ce à quoi l'original pouvait ressembler.“

Cit. rozhovor pro web dansomanie.net z 11. 1. 2015.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0076_interview_doug_fullington.html

²⁶¹ V Sergejevově sbírce je uložena mj. zkušební partitura pro housle, v níž je naznačeno, které části jsou vynechány.

²⁶² D. Fullington v rozhovoru pro web dansomanie.net z 11. 1. 2015.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0076_interview_doug_fullington.html

²⁶³ K této době se mj. váže i její knižní publikace *Ballet and opera in the age of Giselle*, Princeton University Press, 2001.

²⁶⁴ (...) *C'est intéressant de voir que Paquita possède la même structure que des ballets comme Coppélia ou Sylvia : un long premier acte, un acte de pantomime, avec de petites danses, et un troisième acte qui est un divertissement.“*

Cit. rozhovor pro web dansomanie.net z 11. 1. 2015.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0076_interview_doug_fullington.html

Podobně jako u *Korzára* se tvůrci potýkali s různorodostí variací, zejména v případě *Grand pas classique*.

*Obnovili jsme pět dámských variací, které byly zapsány v roce 1904, a které byly tančeny v Petrohradě... Pátá dámská variace je Drigův valčík pro Pavlovovou, čtvrtá je variace Amorka z Dona Quijota, nicméně myslíme, že v Paquitě byla tato variace uvedena dříve, než se v roce 1885 stala součástí Dona Quijota.*²⁶⁵

Různorodost variací se však týkala pouze dam. Pánské variace, podobně jako v případě *Korzára*, nebyly zapsány. V *Paquitě* byla proto přidána variace z *Coppélie* zapsaná roku 1904 a jež zřejmě vznikla pro Nikolaje Legata.

Kromě práce v Mnichově se Fullington podílel rovněž na inscenaci baletu *Giselle*, který uvedl Pacific Northwest ballet v roce 2011. Při práci na tomto baletu spolupracoval s Marian Smith a historické dokumenty, o něž se opírali, nebyly pouze stěpanovovy notace, ale rovněž manuskript režijní knihy Henriho Justamanta a v Petrohradě uložený manuskript sestávající ze 156 stran zkušební partitury pro housle a violoncello, v němž jsou francouzsky popsány dramatické akce, pantomima, či naznačen charakter tance, jehož autorem byl baletní mistr Antoine Titus.

Při tvorbě tvůrci zjistili, že Petipova choreografie zaznamenaná Stěpanovou notací se v klíčových momentech tolik zásadně neliší od poznámek v Justamantově rukopisu. Setkání Giselle s Albertem na začátku 1. jednání zůstalo v podstatě stejné, podobně jako např. určité krokové pasáže ve vesnickém *pas de deux*, začátek *adagia pas de deux* ve 2. jednání, či diagonální formace víl. Zásadnější změny se udály po dramaturgické stránce, ať už se jednalo o charaktery postav, či některé scény, které z Petipovy verze baletu zmizely.²⁶⁶

Po taneční stránce manuskripty i notace odhalily, že hlavním vyjadřovacím prostředkem bylo *petit allegro* plné drobných, rychlých kroků, skoků a úderů.

²⁶⁵ (...)Nous, nous avons remonté les cinq variations féminines qui figurent dans la partition de 1904 et qui étaient dansées alors à Saint-Petersbourg... La cinquième variation est la valse de Drigo, écrite pour Anna Pavlova, la quatrième est la variation de Cupidon, dans *Don Quichotte* - mais nous pensons qu'elle a en réalité d'abord figuré dans Paquita, dès 1885, avant d'être insérée dans *Don Quichotte*."

Cit. tamtéž.

²⁶⁶ Např. úvod 2. jednání s popíjejícími lovci (scéna I), či drobná scéna vesničanů, které před vílami zachrání stařec (2. jednání, scéna VI).

Stěpanovova notace z roku 1904 pak udává, že veškeré tanečnice se pohybovaly na špičkách.

Kromě spolupráce na inscenacích rekonstruovaných zcela, nebo alespoň z části ze Stěpanovových notací, se Fullington věnuje rovněž vzdělávací činnosti. Pořádá přednášky pro veřejnost ve spolupráci s Guggenheimovým muzeem v New Yorku. V rámci souboru přednášek *Work and Process*²⁶⁷ seznámil diváky s ukázkami zrekonstruovaných tanců z Petipových baletů *La Bayadère*,²⁶⁸ *Le Corsaire*,²⁶⁹ *Le Roi Candaule*,²⁷⁰ *Labutí jezero*,²⁷¹ či *Spící krasavice*.²⁷² Zejména v druhé přednášce, která se zabývá Čajkovského balety, se Fullington zaměřil na srovnání notací zachycené verze tance s její současnou podobou, což činí celý proces a zejména produkt rekonstrukce ještě zajímavější.

V současné době Fullington pod hlavičkou newyorského The center for ballet arts (Centra baletního umění)²⁷³ spolupracuje s Marian Smith na publikaci *From Manuscript to Stage*, jež se zabývá čtyřmi balety 19. století.²⁷⁴

*Velmi rád bych pracoval na Bajaděře. Již vznikla verze S. Vichareva, ale ten v případě Království stínů přistoupil k tradiční choreografii, ačkoli notace udává jiné kroky.*²⁷⁵

Toto se Fullingtonovi alespoň částečně splnilo v roce 2018, kdy byl do jisté míry konzultantem A. Ratmanského při studiu baletu *La Bayadère* pro Staatsballett Berlin.

²⁶⁷ Záznamy lze zhlédnout na serveru youtube.com

<https://www.youtube.com/watch?v=S5L6tiO4Y5o>

<https://www.youtube.com/watch?v=S5L6tiO4Y5o>

²⁶⁸ Druhé *pas de deux* a 3 dámské variace z *Království stínů* a *pas d'action* ze závěrečného jednání.

²⁶⁹ Setkání Medory s Konrádem, *pas de trois* Odalisek, *Zrození motýla* (*Le berceau du papillon*).

²⁷⁰ *Pas de Diane*.

²⁷¹ Tzv. Černé *pas de deux* ze 3. jednání.

²⁷² *Pas de deux* Modrého ptáka a princezny Floriny a *Grand pas de deux* ze 3. jednání.

²⁷³ Jedná se o mezinárodní institut pro vědce a umělce z oblasti baletu.

²⁷⁴ Podle všeho se bude jednat o *Giselle*, *Paquita*, *Le Corsaire* a *La Bayadère*.

²⁷⁵ (...) *J'aimerais faire La Bayadère. Vikharev a certes remonté le ballet, mais dans l'acte des Ombres, il a repris la chorégraphie traditionnelle, alors que dans les partitions en notation Stepanov,*

Cit. rozhovor pro web dansomanie.net z 11. 1. 2015.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0076_interview_doug_fullington.html

VI. 5. Alexej Ratmanskij

V současné době je jedním z nejskloňovanějších jsem ve světě baletní rekonstrukce Alexej Ratmanskij.

Narodil se 27. srpna 1968 v tehdejším Leningradu, ale dětství strávil v ukrajinském Kyjevě. Roku 1978 nastoupil na Moskevskou taneční akademii (převážně známa jako Akademie Velkého divadla)²⁷⁶, kterou absolvoval v roce 1986 a nastoupil jako tanečník do Národního operního divadla Ukrajiny v Kyjevě, kde působil do roku 1992 a poté opět mezi lety 1995 a 1997. Akademické vzdělání si doplnil v letech 1988 – 1992, kdy studoval u Dmitrije Brjanceva (1947 – 2004) na Ruské akademii divadelního umění.²⁷⁷ Jako sólista působil mimo Kyjeva v Královském baletu ve Winnipegu v Kanadě (1992 – 1995) a Královském dánském baletu (1997 – 2003). V roce 2004 byl jmenován do funkce uměleckého šéfa baletního souboru Velkého divadla v Moskvě, v níž setrval do roku 2009. Poté se stal residenčním choreografem Amerického baletního divadla (ABT), kde setrvává dodnes.

První choreografické kroky učinil již v roce 1983, kdy vytvořil balet *The Sorcerer's Apprentice* (*Čarodějův učeň*), většího uznání a mezinárodního ohlasu se mu dostalo o patnáct let později v roce 1998, kdy pro Státní balet v Georgii choreograficky ztvárnil balet *Dreams of Japan* (*Sny o Japonsku*), za nějž obdržel první ocenění Zlatá maska.²⁷⁸ Velmi brzy se obrátil rovněž k inscenování velkých baletů. Roku 2002 vytvořil *Popelku* pro Mariinské divadlo, o rok později pak opět přivedl na repertoár Velkého divadla sovětský balet s hudbou Dmitrije Šostakoviče *Светлый ручей* (*Světlý pramen*), v roce 2005 pak *Болт* (*Šroub*) stejného skladatele. Z dalších titulů lze jmenovat *Annu Kareninu* pro Dánský královský balet (2004), *Russian seasons* (2006) pro American Ballet Theatre, *Утраченные иллюзии* (*Ztracené iluze*, 2011) pro Velké divadlo, či *Psyché* pro Pařížskou operu (2011), dále symfonická díla jako *Bizet variations* (2008), *Seven sonatas* (2009), *24 preludes* (2013), či *Pictures at an Exhibition* (*Obrázky z výstavy*, 2014).

²⁷⁶ Московская государственная академия хореографии, tedy doslova Moskevská státní choreografická akademie.

²⁷⁷ Российский институт театрального искусства, zkráceně ГИТИС (GITIS).

²⁷⁸ Tohoto ocenění se dočkal ještě v letech 2007 (*Hra v karty*) a 2010 (*Koníček Hrbáček*).

Určitý zájem o baletní historii byl u Ratmanského rozpoznatelný již na počátku 21. století. Balety *Světlý pramen* a *Šroub* sice ještě nebyly rekonstrukcemi v pravém slova smyslu. Zejména z důvodu, že jejich původní choreografie ze 30. let 20. století²⁷⁹ nebyly nijak zaznamenány. U Světlého pramene mohl Ratmanskij použít fotografie, recenze, či vzpomínky. Libreto zůstalo netknuto, choreografii však byla vytvořena nová. Kroky však byly stylizovány a inspirovány tanečníky, dokumenty a filmy ze 30. let 20. století.²⁸⁰

Podobně přistupoval Ratmanskij později k titulům jako byly např. *Plameny Paříže*. Zde mohl využít i faktu, že se tento balet na prknech Velkého divadla uváděl ještě v 70. letech 20. století. V roce 2008, kdy byl balet znovu uveden, bylo tedy možno se obrátit i na bývalé interprety daného díla.

Jedním z klíčových cílů Ratmanského působení ve Velkém divadle bylo přivést na repertoár co nejširší spektrum titulů. Kromě sovětského odkazu se proto obrátil i do hlubší historie a z petipovského odkazu vybral balet *Le Corsaire*,²⁸¹ jehož do té doby Velké divadlo nikdy neuvádělo.²⁸² Při přípravě titulu se obrátil na historika a specialistu, svého spolužáka Jurije Burlaku, který znal a uměl číst záznamy Stěpanovovou notací. Výsledkem však nebyla a ani neměla být čistá rekonstrukce původního Petipova díla, jako v případě Vicharevovy *Spící krasavice*. Ratmanskému s Burlakou šlo zejména o řádnou hudební dramaturgii a logickou stavbu libreta, jelikož dle jejich názoru soudobé inscenace z Mariinského divadla, či Americal Ballet Theatre postrádají mnoho důležitých scén, jejichž absence zapříčiňuje rozpad příběhu.

*Ale původní libreto smysl dává. Proto jej chceme pečlivě následovat.*²⁸³

Hudební dramaturgií byl pověřen Burlaka. Pracoval jak s původní partiturou A. Adama a L. Délibese, která je uložena ve Francouzské národní knihovně, tak s následnými přidanými variacemi C. Pugniho, R. Driga, P. von Oldenburga, A. Zabela a J. Gerbera. Novou skladbu partitury pak vytvořil Alexandr Trojtskij.

²⁷⁹ *Šroub* 1931, *Světlý pramen* 1935.

²⁸⁰ A. Ratmanskij v rozhovoru pro server dansomanie.net z 16. 8. 2006.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/interview_alexei_ratmanskij_eng.htm

²⁸¹ Trojaktový balet *Le Corsaire*, původní premiéra v roce 1856 v pařížské Opeře, libreto J. H. Vernoy de Saint-Georges dle L. Byrona, choreografie J. Mazilier, hudba A. Ch. Adam.

²⁸² Premiéra se uskutečnila roku 2007.

²⁸³ „(...) The original libretto does make sense though, so we want to try to follow it carefully!“

Cit. rozhovor pro server dansomanie.net z 16. 8. 2006.

http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/interview_alexei_ratmanskij_eng.htm

Choreografie byla jedním velkým kompilátem. Na jednu stranu pracovali choreografové s notačními zápisy, na straně druhé zařadili ale i tradiční pasáže, jež do baletu vnikly během pozdějších revizí, a dnes jsou považovány za klíčové dědictví titulu. Ratmanskij v rozhovoru pro Dance Tabs v roce 2015 přiblížil, jak s Burlakou postupovali:

Seděli jsme společně a srovnávali tradiční verze choreografie s archivními dokumenty. Jurij třeba řekl, Podívej, tento tanec je prakticky totožný s tím, který tančíme dnes. V tom případě jsme použili tradiční verzi. Na jiných místech jsme následovali notaci, jinde jsme adaptovali kroky k současné technice, nebo jsme se jen zkrátka rozhodli, že tradiční verze se nám v určitém místě líbí více. Takže jsme notaci využívali, ale spíše jsme ji brali jako výchozí bod.²⁸⁴

Ze zápisů byla rekonstruována slavná scéna *Le Jardin Animé*, nicméně její nejznámější části, *pas de deux* a *pas de trois* se v notaci nenacházely. Ve výsledku tedy musely být tyto pasáže použity víceméně v tradiční podobě.

K plné rekonstrukci se Ratmanskij odhodlal v roce 2014, kdy byl pozván do Bavorského státního baletu v Mnichově, aby zde uvedl Petipovu *Paquita*.²⁸⁵ Zde spolupracoval, jak bylo řečeno v předchozí podkapitole, s odborníkem na Stěpanovou notaci Dougem Fullingtonem, jenž pro mnichovský soubor obnovil v roce 2006 části z baletu *Le Corsaire*.

Petipova choreografie, která byla zapsána, pochází z roku 1881, v této době byla také do baletu přidána dvě hudební čísla od Ludwiga Minkuse, a to *Pas de trois* a *Grand pas classique*. Ve výsledné partituře, kterou použil Ratmanskij, je však řada čísel i z pera jiných skladatelů. Zejména slavné *Grand pas classique* v závěru obsahuje nejednotný hudební doprovod. Jako příklad poslouží šest tanečních variací:

Variace I – pro slečnu Alexandru Šapošnikovovou

²⁸⁴ „(...) we would sit together and compare all the known versions of the choreography with the archival documents. Yuri would say ‘oh, this dance in the notes is almost like it is done today’ and we would set a traditional version here and there. In other places he would follow the notations, sometimes adapting steps to the modern technique, or we would decide that the known version is preferable. So we used the notations, but we took them as a point of departure.“

Cit. rozhovor pro Dance Tabs z 14. 8. 2015.

<http://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmanskys-simple-and-wise-a-qa-about-ratmanskys-sleeping-beauty-for-abt/>

²⁸⁵ Dvouaktový balet *Paquita*, původní premiéra 1. 4. 1846 v pařížské Opeře, choreografie J. Mazilier, hudba É. Delvedez.

Variace II – pro slečnu Marii Gorsenkovovou, hudba R. Drigo z baletu Vestálka

Variace III – pro slečnu Varvaru Nikitinovou, hudba A. Papkov

Variace IV – pro slečnu Jekatěrinu Vazemovou, hudba L. Minkus²⁸⁶

Variace V – Lucienova, hudba L. Delibes z baletu Sylvie

Variace VI – Paquitina, pro slečnu Annu Pavlovovou, hudba R. Drigo z baletu Král Candaules²⁸⁷

V této inscenaci již Ratmanskij pečlivě dbal na taneční styl a na jeho specifika a odlišnosti oproti stylu současné akademické techniky ve snaze se co nejvíce přiblížit originálnímu Petipovi. Byl si vědom důležitosti otázek, které s sebou rekonstrukce baletů přinesly. Jak se liší tradice od originálu? Mohou být rekonstrukce považovány za autentické? Jsme ochotni pro Petipu obětovat známou choreografii a současné taneční provedení? ²⁸⁸

S otázkou autenticity se potýkal již od roku 1999, kdy viděl Vicharevovu rekonstrukci *Spící krasavice*. Sám si uvědomoval, že čtení taneční notace je obtížné a existuje mnoho způsobů její interpretace.

Proto bych nemluvil o autentickém Petipovi, spíše o Vicharevově vidění notace. ²⁸⁹

Pečlivěji se studiem Stěpanovovy notace Ratmanskij (s manželkou Taťánou) začal zabývat roku 2014. O rok později se souborem American Ballet Theatre uvedl svou rekonstrukci *Spící krasavice*.²⁹⁰ Snahu rozluštit manuskript o více než 200 stranách přirovnával Ratmanskij (ostatně jako Fullington v případě práce na *Korzárovi*) k detektivní práci. I v obsáhlém zápisu *Spící krasavice* totiž schází několik tanečních čísel. Např. tance čtyř kavalírů víl a společníků Carabosse v Prologu, první scéna a scéna Probuzení ve 2. jednání, a začátek, tanec Červené karkulky a apoteóza 3. jednání. Tyto části vytvořil Ratmanskij ve snaze co

²⁸⁶ Variace Amorka běžně uváděná v baletu *Don Quijote*.

²⁸⁷ viz recenze *Review of Doug Fullington and Alexei Ramtansky's reconstruction of Paquita* na webu Petipa society, 12.12. 2016

<https://petipasociety.com/2016/12/12/review-of-doug-fullington-and-alexei-ratmanskys-reconstruction-of-paquita/>

²⁸⁸ A. Ratmanskij v rozhovoru pro Dance Tabs z 14. 8. 2015.

²⁸⁹ „(...) I wouldn't call it authentic Petipa, but rather Vikharev's view of the notation.“

Cit. rozhovor pro server dansomanie.net z 16. 8. 2006.

²⁹⁰ Premiéra 3. 3. 2015, Segerstrom centre, Orange Country.

nejvíce ctít Petipův styl zachycený notací. Pracoval rovněž s předválečnými filmy souboru Les Ballets Russes z Austrálie i starými záznamy Královského londýnského baletu, k vytvoření představy o estetice představení mu pomohly dobové recenze a obrazový materiál, stejně jako studium Cecchettiho techniky, kterou ovládaly Petipovy hostující italské baleríny. Jejich schopnosti zejména na poli stále se rozvíjející techniky tance na špičkách (jako četnější piruety, delší výdrže či poskoky) pak Petipovi dovoľovaly být ve tvorbě dámských variací velmi progresivním.

Samotná notace Ratmanského dle vlastních slov fascinovala. Nalezl v ní mnoho detailů, které determinovaly Petipův styl a zřejmě obecně styl tance carského baletu konce 19. století. Velmi precizně jsou povětšinou zaznamenány kroky, pozice nohou a jejich výška, úhly, které jsou končetinami svírány. Pozornost je věnována směru pohybu i náklonům těla. Styl tance je pak méně atletický než dnes. Nenajdeme zde vysoké polohy nohou, je zde méně zvedaných figur a u tanečnic se nepracuje tak často s technikou tance na špičkách, na příklad většina *chainés* se provádí na pološpičkách. Na druhou stranu ale variace obsahují více kroků a skoků malého allegra, vrstvy do tance přináší jak neustále se měnící *épaulement*, tak jasně odlišené výšky přiložené nohy na *cou de pied*.²⁹¹

Ratmanskij ale otevřeně přiznává nedostatky zápisů.

*Je třeba pochopit, že notace stále nechává prostor pro interpretaci. Zejména pohyby paží jsou málokdy zapsány. Spojitost s hudbou není vždy jasná, nejsou uvedeny přechodové pasáže, či přípravy a my se jen dohadujeme. Občas je evidentní, že se záznam dělал ve spěchu a později už nebyl opraven.*²⁹²

...

²⁹¹ U kotníku, v polovině lýtky a u kolene.

²⁹² „(...) It is important to understand though that they leave a space for interpretation. Especially the movements of the arms for they are rarely written down. The connection with the music is not always clear. Lot of transitions and preparations are not given, so we had to guess. In some places it is obvious the notes were done in a hurry and never cleaned up afterwards.“

Cit. rozhovor pro Dance Tabs z 14. 8. 2015.

<https://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmanskys-simple-and-wise-a-qa-about-ratmanskys-sleeping-beauty-for-abt/>

*Možná bylo port de bras užíváno konvenčně, dle zavedené tradice, již všichni znali. Nebo byla možná sólistům ponechána určitá volnost.*²⁹³

Nicméně i on se uchýlil po choreografické stránce představení k určitým ústupkům. V jeho verzi *Spící krasavice* je možno nalézt určité ikonické momenty, které choreograf seznal jako nedílnou součást podoby baletu. Jedná se např. o slavné Aurořiny výdrže v póze *attitude* s pažemi ve třetí pozici v *Růžovém adagiu* prvního jednání,²⁹⁴ či tzv. „rybičkové zvedačky“²⁹⁵ v *pas de deux* Aurory a prince Desiré ve třetím jednání.²⁹⁶ Ve třetím jednání je pak variace prince Desiré, jejíž autor není zcela jasný.²⁹⁷ Dále byl nucen ke škrtům, jelikož čas výsledné inscenace nesměl přesáhnout tři hodiny.

Výraznou odchylkou od originální *Spící krasavice* však Ratmanskij učinil ve vzhledu inscenace. Nesáhl po původních kostýmních²⁹⁸ a scénografických²⁹⁹ návrzích, jako to udělal Vicharev v Petrohradě, ale vybral návrhy Léona Baksta pro d'agilevovskou produkci v Londýně v roce 1921, jež se staly inspirací scénografu a kostymérovi Richardu Hudsonovi.

Odhlédneme-li od kostýmů, scénografie, či délky představení (Vicharevova inscenace měla původní tři a půl hodiny), nejvýraznější odlišností Ratmanského inscenace je její styl. Taneční techniku Ratmanskij přirovnává nejčastěji k anglické škole Fredericka Ashtona, v častém používání malého *allegro* pak k Bournonvillovu odkazu. Podstatnou charakteristikou jsou povolená kolena, i v pózách *arabesque* (pro popis nohy v póze se uvádí spojení *genou legerement ployé*, tedy koleno, které mírně dýchá). Díky tomu se mění celý tanečnickův postoj, záda nejsou v takové tenzi, uvolňují se i ramena a krk a výsledek

²⁹³ „(...) Perhaps they just used the port de bras that were conventional – the ones everybody knew – or perhaps the principals were given the freedom to do what they wanted.“

Cit. MACRELL, Judith. *Wakey-wakey: American Ballet Theatre's new Sleeping Beauty*. in Guardian, 3. 3. 2015. <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2015/mar/03/alexei-ratmanskij-sleeping-beauty-american-ballet-theatre>

²⁹⁴ S touto inovací prý přišla až M. Fonteynová, která se ve 30. letech připravovala na roli Aurory v produkci N. Sergejeva, jenž ji neustále upomínal na styl, kterým tančily Ďagilevovy baleríny. Více viz MACULAY, Alastair. *The Sleeping Beauty – the British Connection*. in Dancing times, 2000/09.

²⁹⁵ V angličtině zvané fish dives.

²⁹⁶ Za jejich autora je považován dle knihy *Sleeping ballerina* od A. Dolina Pjotr Vladimirov, první princ d'agilevovské inscenace.

²⁹⁷ Mohlo by se jednat o M. Petipu, ale rovněž o M. Fokina, M. Legata, E. Cecchettiho, či Ch. Johanssona. Tato jména alespoň uvádí Ratmanskij v rozhovoru pro Dance Tabs, 14. 8. 2015

²⁹⁸ Autorem Ivan Vsjevoložský.

²⁹⁹ Autoři Henrich Levogt (Prolog), Ivan Andrejev (1. jednání), Michail Bočarov (1. a 2. jednání), Matvej Šiškov (3. jednání).

vykazuje pozoruhodnou měkkost a zejména v případě balerín působí celek velmi žensky.³⁰⁰

Změny v épaulement jsou ohromné. Většinu času notace přímo indikuje, do kterého rohu je natočeno tělo a kterým směrem se má naklonit trup. Aurora ve svém prvním sóle dělá diagonálu 14 rond de jambes s poskokem na špičce. A s každým tímto poskokem změni épaulement třikrát. Začíná vlevo, poté se natočí vpřed do pravého rohu a končí en face.

Napříč celým baletem se masivně užívá pološpiček, což je dle dnešních standardů velmi nezvyklé... Co se týká chainés, zde jsme učinili jeden malý objev. Obecně se má za to, že se na špičkách začalo provádět až ve 40. či 50. letech. Ale zde v notaci má Aurora zapsáno chainés v pas de deux třetího jednání na špičkách. Jako specialitu, zvláštnost.³⁰¹

Další prací Alexeje Ratmanského je Čajkovského *Labutí jezero*, jehož rekonstruovanou verzi připravil choreograf pro soubor baletu v Zurichu (ve spolupráci s milánskou La Scalou) roku 2016.³⁰²

Stejně jako v případě *Spící krasavice* Ratmanskij pracoval velmi úzce se Stěpanovovou notací a svou vizí tanečního stylu. Po vizuální kostýmové stránce v tomto případě sáhl k návrhům původní Petipovy/Ivanovovy inscenace, jimiž se inspiroval výtvarník Jerôme Kaplan, jenž vytvořil kostýmy i k Ratmanského mnichovské *Paquitě*. Nejvýraznějším znakem jsou stejně jako u *Spící krasavice* delší sukně tulipánovitého tvaru v případě labutí, na hlavách pak tanečnice mají oválné bílé čepičky, z pod nichž vykukují vlasy svázané do ohonu. U Odetty

³⁰⁰ Ve spolupráci s Guggenheimovým muzeem a sérií přednášek Work and Process bylo uvedeno několik variací a duetů ze 3. jednání, které je možno zhlédnout na serveru youtube.com.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZVQTJFPqyIE>

³⁰¹ „(...) The changes in épaulement are astonishing. Most of the time the notation says which corner the body is turned to, and in which direction it should bend. Aurora's first solo, for example, she does a diagonal of fourteen rond de jambes with hops on pointe. With each rond de jambe she changes épaulement three times. She starts to the left (from the audience's perspective), then toward the right corner, then en face...

The use of demi point is extensive throughout the ballet, which is unusual by today's standards... As for chainé turns, it's our little discovery, one of many. The common belief is that chainés on pointe weren't done until 1940's or 50's, but in the notation there are chainés on pointe for Aurora in her pas de deux in the third act, like a special treat.“

Cit. rozhovor pro Dance Tabs z 14. 8. 2015.

<https://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmanskij-simple-and-wise-a-qa-about-ratmanskys-sleeping-beauty-for-abt/>

³⁰² Premiéra 6. 2. 2016. Na konci června téhož roku byla inscenace přenesena do milánské La Scaly.

i jejích přítelkyň je takto silně akcentována jejich lidská stránka, proto nenalezneme ani typické labutí pohyby paží, které do choreografie přidala A. Vaganovová.

Nejen vzhled interpretek, ale i vztah Odetty s princem získává na lidskosti. Místo komplikovaných zvedaných figur používá Ratmanskij běžných, až civilních prostředků, jako je jednoduché objetí.³⁰³

Z Ratmanského koncepce baletu vypadly pozdější dodatky, jako je tančící Rothbart, či postava šaška v prvním jednání, na druhou stranu se ale objevují hned dvě mužské postavy v *pas de deux* (tedy vlastně *trois*) ve 2. jednání. S Odettou zde tančí nejen princ, ale i jeho přítel Benno.³⁰⁴ Signifikantním znakem je rovněž postava Odilie. Ta nemá atributy černé labutě, je pouze Rothbartovou dcerou, která svádí prince a Odettě je pouze podobná. Na jejím kostýmu se tak nejen nevyskytuje žádné peří, není dokonce ani celý černý.

Ani *Labutí jezero* však není ve své zrekonstruované podobě zcela věrné originálu. V prvním jednání např. tančí Benno *pas de trois* a samotný princ má pak variaci při scéně plesu. Původně tyto dva mužské party tančily anonymní postavy, Ratmanskij však využil svým interpretů ve jmenovaných rolích.³⁰⁵

Samotný choreograf si ve své inscenaci nejvíce cení prvního jednání, v němž obnovil Petipovu choreografii valčíku neuvěřitelných rozměrů. Je zde dvacet párů - šestnáct sborových a čtyři sólové. Tančí se v páru, s košíky s květinami, na nejrůznějších taburetech a stoličkách po stranách scény, v jedné chvíli se odehrává i tanec kolem májky.³⁰⁶

³⁰³ Podobné momenty jsou vysledovatelné i v jeho *Spící krasavici*, kdy Aurora v intimním gestu pokládá hlavu na rameno svého prince Desiré.

³⁰⁴ Tento moment je zachycen i ve filmovém záznamu Královského baletu z 60. let 20. století s M. Fonteynovou v roli Odetty, M. Somesem jako Siegfriedem a B. Ashbridgem coby Bennem. viz <https://www.youtube.com/watch?v=XWtOeyB9aY8> (vid 20. 3. 2017)

³⁰⁵ A. Ratmanský v rozhovoru pro web gramilano.com, 27. 6. 2016. <https://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmanskys-simple-and-wise-a-qa-about-ratmanskys-sleeping-beauty-for-abt/>

³⁰⁶ Viděno 13. 7. 2017, La Scala, Miláno

Pro více informací viz MACULAY, Alastair. Review: Zurich Ballet's Swan Lake Looks to a Classic Version From Long Ago. in New York Times z 7. 2. 2016.

<https://www.nytimes.com/2016/02/08/arts/dance/review-zurich-ballets-swan-lake-looks-to-a-classic-version-from-long-ago.html>

Další silnou stránkou inscenace, a to nejen u *Labutího jezera*, ale i u předešlých Ratmanského rekonstrukcí, je pantomima. Ta hrála v Petipových baletech důležitou a podstatnou roli, kterou přebrala z období romantismu, kdy byla nedílnou součástí baletních titulů a v některých dílech tvořila téměř polovinu času výsledné inscenace (např. 1. jednání původní verze *Giselle*). S precizností k ní přistupuje i Ratmanskij. Text mimovaných dialogů je v notačních záznamech uveden přímou řečí, či je daná dramatická scéna podrobně popsána. Nicméně sebelepší popis může vyznít naprázdno, neví-li choreograf, jak s daným textem pracovat. V tomto případě je jistě Ratmanského nesmírnou výhodou jeho několikaletá taneční praxe v Dánském královském baletu, který je znám svou péčí o odkaz romantických baletů Augusta Bournonvilla.³⁰⁷

Jarní sezónu 2018 otevřel Ratmanskij se svým domovským souborem American Ballet Theatre rekonstrukcí méně známého a ve své plné podobě dnes neuváděného baletu *Harlequinade*³⁰⁸ s hudbou Riccarda Driga.³⁰⁹

Zatím poslední Ratmanského rekonstrukcí, na které opět spolupracoval se svou manželkou Tatianou, je velkolepý balet *La Bayadère*, který měl premiéru 4. listopadu 2019 v podání Státního berlínského baletu. Jeho první premiéra proběhla v roce 1877, další revizi provedl Petipa roku 1900 a právě k této inscenaci se vztahují zápisy Stěpanovovou notací³¹⁰. Kromě taneční partitury měl Ratmanskij k dispozici hudební partituru ze 70. let 19. století z Velkého divadla v Moskvě³¹¹, dále poznámky psané Petipovou rukou a rovněž libreto, fotografie a další dokumenty vztahující se k první premiéře baletu. Při hledání co možná nejvěrnější podoby inscenace vycházel rovněž z kanonické inscenace baletu z dílny Vachtana Čabukianiho z roku 1941, která je na jevišti Mariinského divadla uváděna dodnes. Dalším zdrojem byla rekonstrukce Sergeje Vichareva (2000)

³⁰⁷ G. J. Dowler v recenzi curyšské premiéry publikované 6. 1. 2016 na webu classicalsource.com nicméně uvádí, že právě pantomima byla pro tanečníky evidentně největším kamenem úrazu.

Více viz http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=13431

³⁰⁸ Původní název zněl *Les Millions d'Arlequin*. První premiéra proběhla v roce 1900.

³⁰⁹ Úryvek z baletu byl nejprve součástí gala večera 21. 5. 2018 u příležitosti otevření sezóny v newyorské Metropolitní Opeře (spolu s choreografií *Praedicere* Michelle Dorrance a světovou premiéru *AfterRite* Wayne McGregora). Celý balet byl uveden 4. 6. 2018.

³¹⁰ Ratmanskij věří, že autorem choreografické partitury je Alexandr Gorskij.

³¹¹ Existují partitury, jež jsou uloženy v archivech Mariinského divadla. Ratmanskému se ovšem nepodařilo vyjednat s vedením přístup k těmto materiálům.

a krátký loutkový film Alexandra Širajeva, vytvořený pravděpodobně mezi lety 1906 – 1909, který zachycuje tzv. *danse infernale*, tedy tanec divochů.³¹²

Jakkoli je notační materiál k *La Bayadère* nesmírně podrobný (jako jeden z mála poskytuje mnoho informací nejen ke krokovému materiálu, ale rovněž se zaměřuje na pohyby paží, hlavy, chodidel apod.), i v něm se nacházejí prázdná místa, o nichž jsem se zmínila v kapitole o Sergejevově sbírce, která bylo potřeba zaplnit. Ratmanskij musel vytvořit sólo Nikie na konci 2. jednání, které vychází z tradiční choreografie doplněné o znalosti z dobových kritik, poznámek a snímků. Nikie se tak na scéně tančí s indickou loutnou veenou. Rovněž tance snoubenců v posledním jednání byly oříškem. Pro Gamzatti využil variaci z Petipova baletu *La Vestale* na hudbu Riccarda Driga³¹³, mužský part pak vytvořil nově.

Stavbou své inscenace se Ratmanskij přirozeně držel předepsaného – jeho balet má tedy čtyři dějství a sedm scén. Slavný výjev Království stínů je v příběhu vložen na původním místě, tedy uprostřed příběhu, hned poté, co Nikie umírá během oslavy v rádžově paláci. Závěrečné čtvrté dějství zobrazuje svatbu Solora s Gamzatti a následné zhroucení chrámu, které je výsledkem hněvu hinduistických božstev.

V budoucnu by Ratmanskij rád vytvořil historicky poučené rekonstrukce všech nejslavnějších Petipových baletů. Sám přiznává, že jej práce s notací nenávratně ovlivnila.

Upřímně řečeno už nemohu vystát tradiční inscenace, protože teď vím, jak vzdáleny jsou od Petipových záměrů. Představte si, že bychom změnili kroky v choreografiích Balanchina, Tudora, Ashtona, Nižinské. Zdá se to jako zločin, že ano? Je bráno jako samozřejmost, že choreograf všechny kroky a kombinace tvořil s péčí a uvědoměním. Přesto jsme v případě Petipy ochotni akceptovat narušený text, o němž víme, že není vždy původní... Uvědomuji si, že je celý problém komplexnější. Tradiční verze se skládají ze století změn, úprav a dodatků, které činili tanečníci a baletní mistři mnohdy velmi talentovaní. Některé přídavky jsou vynikající, vzrušující způsobem,

³¹² <https://vimeo.com/189145541> (vid. 5. 2. 2019)

³¹³ Tato variace byla součástí inscenace baletu v roce 1900.

*jakým by autentický Petipa možná nikdy nebyl. Někteří lidé dokonce říkají, že jeho balety přežily tak dlouho jen díky změnám, které se vyvíjely spolu s technikou. Podle mě jsou ale i originály vzrušující. Jen svým vlastním způsobem. Jedná se o klasickou harmonii, eleganci, preciznost a muzikalitu.*³¹⁴

Současně však k rekonstrukcím dodává:

*„Nejde o historické archiválie, ale o živá představení.“*³¹⁵

Mohu-li za sebe soudit (měla jsem šanci živě vidět rekonstrukce *Labutího jezera*, *La Bayadère* a část *Harlequinade*), tento aspekt se Ratmanskému daří v jeho rekonstrukcích plnit bezezbytku.

³¹⁴ „(...)Honestly, I just can't stand seeing productions of the classics any more, because I know how far it is from Petipa's intentions. Imagine changing steps in ballets by Balanchine, Tudor, Ashton, Nijinska. Seems like a crime, doesn't it? It goes without saying that they choreographed every step with care and meaning. Yet in Petipa we are perfectly all right to accept the corrupted text, knowing it's not always his...I do realise, though, that the problem is more complex. The distorted 'traditional' versions consist of a century's adjustments, sometimes by dancers and ballet masters of great talent. Some of it is marvelous; it gives an excitement, which authentic Petipa might not give. Some people even think his ballets survived only because of the changes; they evolved with the technique. Well, in my opinion, there is plenty of excitement in the originals, but of a different kind. The excitement of classical harmony, of elegance and precision. And musicality.“

Cit. rozhovor pro Dance Tabs z 14. 8. 2015.

<https://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmanskys-simple-and-wise-a-qa-about-ratmanskys-sleeping-beauty-for-abt/>

³¹⁵ „(...) ,This isn't a history book, ' he once told me, ,it's a live performance.““

Cit. HARS, Marina. Staatsballett Berlin – *La Bayadère* (premiere of Ratmanskys reconstruction) – Berlin. in Dance Tabs 7. 11. 2018.

<https://dancetabs.com/2018/11/staatsballett-berlin-la-bayadere-premiere-of-ratmanskys-reconstruction-berlin/>

ZÁVĚR

Cílem mé disertační práce bylo přiblížit fenomén historicky poučené obnovování (rekonstrukce) baletního repertoáru 19. století. Věnovat se dostupným pramenům, možnostem jejich praktického využití, zhodnotit jejich silné i slabé stránky a nahlédnout do celkové problematiky obnovování historických baletních titulů. V centru mé pozornosti stály zejména literární prameny zabývající se psanou formou zachycení taneční choreografie – a to jak slovní, tak grafické notační.

Slovní zápisy a popisy, jakkoli obsáhlé, narážejí nejsilněji na proměnu názvosloví a posun v chápání a následném provádění terminologie klasického tance. Notační systém by těmto nepřesnostem měl předcházet. Jak ale vyplynulo z kapitoly přibližující vývoj taneční notace, není ani v tomto směru grafický zápis bezproblémový. Stěpanovova notace, které jsem věnovala nejvíce svého času, je ve svém teoretickém základu komplexním, velice podrobným systémem, který by v ideálním případě byl schopen zachytit choreografii v celé její šíři. S teorií Stěpanovovy notace jsem však byla konfrontována v praxi v podobě choreografických partitur ze Sergejevovy sbírky. Mohla jsem tak sama nahlédnout její nedokonalosti. Byť je třeba uznat, že nedokonalost zápisu je z valné části způsobena lidským faktorem, tedy autorem řečených zápisů. Na tomto je ideálně znát, jak složitým procesem je zanášení pohybu a tance do literární podoby.

Možnost osobně pracovat s materiály Sergejevovy sbírky bylo jedinečnou a mimořádně obohacující zkušeností, která velmi ovlivnila můj pohled jak na fenomén taneční notace jako takové, tak na její využití. Byť je zachycení pohybu nesnadnou záležitostí, jsem přesvědčena, že v případě pečlivého zápisu, nejlépe kombinovaného i se slovními poznámkami přibližujícími charakter pohybu, se jedná o jednu z nejlepších metod, jak uchovat choreografický text napříč generacemi. Největší nevýhodou v případě tanečních notací je jejich nekontinuální, roztříštěný vývoj, který z valné většiny vyplýval v historii z rychlého rozvoje tance a jeho techniky, na kterou existující notační systému nedovedly dostatečně rychle a pružně reagovat. Jakkoli se domnívám, že taneční notace jsou v uchovávání tance platnými prameny, je třeba si současně

uvědomovat jejich limity. Žádný, sebekomplexnější notační zápis nemůže poskytnout o tanečním představení veškeré informace. Není tak nepřekročitelným, absolutním souborem informací, jako spíše návodem a pomocí pro nové generace umělců, kteří při jeho čtení musí zapojit tvůrčí fantazii. Ideálně toto demonstrují obnovená historická představení *Spící krasavice* a *La Bayadère*. Oba tyto tituly byly uvedeny v tzv. rekonstruované podobě dvěma různými choreografy – Sergejem Vicharevem (*Spící krasavice* 1999, *La Bayadère* 2003) a Alexejem Ratmanským (*Spící krasavice* 2014, *La Bayadère* 2018). Oba tvůrci vycházeli (mimo jiné) z totožných tanečních zápisů ve Stěpanovově notaci, přesto je jejich čtení téhož textu odlišné: ať už se týká tvaru výsledného představení, či jejich estetické vnímání tanečních prvků a jejich techniky provedení apod. Zatímco Vicharev nechal vyluštěné taneční prvky provádět současnou klasickou technikou s jejími typickými estetickými projevy, Ratmanskij se pokusil obnovit i estetickou vizualitu podoby tance přelomu 19. a 20. století. Vicharev se při své práci držel scénografických a kostýmních návrhů pro původní inscenace. Ratmanskij a jeho spolupracovník Jérôme Kaplan se nechali dobovými návrhy pouze inspirovat, ale dekorace a kostýmy vytvořili nové (v případě *Spící krasavice* Kaplan vycházel z návrhů Léona Baksta pro inscenaci baletu pro soubor Les Ballets Russes). Vicharev u dvou zmíněných baletů mohl pracovat s obrovským jevištěm Mariinského divadla i s početným souborem. Díky tomu jeho verze naplňovaly velkolepost carského baletního představení jak v jeho vizualitě, tak délce. Ratmanskij musel dělat ústupky kvůli menším jevištím, kvůli skutečnosti, že se *Spící krasavici*, kterou tvořil pro soubor American Ballet Theatre, bylo plánováno turné po Spojených státech; kompromisní řešení bylo i kvůli omezeným kapacitám souboru ze stran tanečníků. Ve zkratce lze říct, že Vicharev částečně rezignoval na dobovou taneční techniku, Ratmanskij na historicky přesnou vizualitu dekorace a kostýmu. Zůstává otázka, která z proměnných je pro historickou rekonstrukci podstatnější, je-li vůbec jedna nadřazena druhé. Oba přístupy nicméně vnímám podobně v jednom – ve snaze jednak přinést do života tradičního, kanonizovaného, po generace předávaného titulu nový pohled, zbavit ho nánosu klišé, vrátit s k jeho kořenům a současně k němu přistoupit jako k živému umění, které je třeba neustále reinterpretovat, ne pouze slepě předávat dál.

Téma své disertační práce jsem si vybrala nejen proto, že mě odkaz tzv. tradičního repertoáru zajímá, ale rovněž proto, že je jeho obnovování v posledních letech skutečně živým oborem. Osobně považuji za neocenitelnou možnost konfrontovat nabyté znalosti a informace z pramenů a literatury s živým představením a porovnat svůj pohled s pohledem aktivního tvůrce, s jeho čtením a chápáním získaných poznatků.

Divácké zkušenosti spolu se zkušenostmi badatelskými mě rovněž vedou k přesvědčení, že prameny k původním inscenacím tradičních titulů jsou využitelné pro všechny, kdo se jejich interpretaci věnují, nejen pro choreografy – historiky. Pozornost při svém bádání jsem věnovala nejen choreografické stránce představení, ale rovněž jeho dramaturgii se silným přihlédnutím k libretům a synopsím děje, které jsou pro fungující inscenaci obdobně důležitými jako její choreografický materiál. Nahlédneme-li do diskurzu tradičního repertoáru, jak se o něm uvyklo přemýšlet v průběhu 2. poloviny 20. století, velmi často narazíme na názory, že je třeba titulům dodat smysl, který původní předloha postrádá. Po konfrontaci s přímými prameny i s několika historicky poučenými interpretacemi si dovoluji tvrdit, že smysl a logiku původní baletní příběhy měly, detaily a tolik potřebná drobnokresba v charakterech postav a jejich jednáních se však během let částečně smazaly. V žádném případě nejsem proti osobitým, originálním přístupům ke klasickým námětům, pokud ale chce tvůrce, choreograf vytvořit tzv. tradiční verzi klasického baletu, prameny odkazující k původnímu uvedení by pro něj měly být neopominutelnými. Jsem ostatně přesvědčená, že původní libreto, či alespoň jeho inspirační zdroje by měly být základním kamenem i pro tvůrce, který k látce hodlá přistoupit zcela nově a nahlížet ji z jiné perspektivy.³¹⁶

Historicky poučené interpretace a rekonstrukce tradičních titulů jsou, jak již bylo řečeno, silně aktuální tendencí. Nesou v sobě potenciál a určitý svěží vítr, byť z minulosti. V současnosti je jejich jedinou nevýhodou velmi úzký okruh odborníků, kteří jsou schopni se jí plně věnovat, jelikož znalost a schopnost čtení Stěpanovovy notace se vytratila již během prvních desetiletí 20. století. V této době tak historické tituly tvoří pouze dva tvůrci – A. Ratmanskij a D. Fullington,

³¹⁶ Jako jeden z nejsoučasnejších příkladů si dovoluji uvést balet *Giselle*, který v roce 2016 přetvořil britský choreograf Akram Khan pro soubor English National Ballet. Jeho vize není naivně romantizujícím příběhem, hloubku a podstatu původní *Giselle* se mu však povedlo zachytit lépe, než mnohým tzv. kanonickým inscenacím.

příčemž Fullington, který není povoláním choreograf, netvoří vlastní samostatné inscenace. Ratmanskij si tak, byť nechtěně, tvoří na poli baletní rekonstrukce jistý monopol, což by časem mohlo vést k dalšímu zakonzervování nyní živého pramene. Systém Stěpanovovy notace byl nicméně přeložen do angličtiny a Sergejevova sbírka je dostupná badatelům z celého světa. Snad se tedy v budoucnu objeví další choreografové, kteří se jí rozhodnou pečlivěji zabývat, jelikož obnovování tohoto choreografického odkazu je stále na svém počátku.

LITERATURA

Prameny

SERGEJEV, Nikolaj. Dance notations and music scores for ballets, 1888 – 1944. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

SERGEJEV, Nikolaj. Choreographic and music scores for the ballet Swan lake, 1905 – 1924. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

HUTCHINSON GUEST, Ann and JÜRGENSEN, Knud Arne. The Bournonville Heritage, A Choreographic record 1829 – 1875. Dance Books Ltd 1990

HUTCHINSON GUEST, Ann and JÜRGENSEN, Knud Arne. Robert le diable, the Ballet of the Nuns, Gordon and Breach publishers, 1997

Elektronicky dostupné prameny <https://gallica.bnf.fr>

DELVEDEZ, Edme-Marie-Ernest. Paquita, ballet en 2 actes, Acte I. 1846

DELVEDEZ, Edme-Marie-Ernest. Paquita, ballet en 2 actes, Acte II. 1846

HÉROLD, Ferdinand. La fille mal gardée, ballet en 2 actes, 1828

JUSTAMANT, Henri. Le fils de l'alcade ou Les deux chasseresses, ballet comique en un acte par Mr. H. Justamant représenté pour la première fois sur le Grand Théâtre de Marseille en 1843

JUSTAMANT, Henri. Le royaume des fleurs, ballet féerie en deux actes, par M. Justamant, musique de M. Bertou, représenté pour la première fois à Marseille, au Grand Théâtre de Marseille en 1845, représenté à Lyon au Grand Théâtre en juin 1849, représenté à Bruxelles au Théâtre Royal le 19 décembre 1863

JUSTAMANT, Henri. Les meuniers, ballet comique bouffle par Mr. Blache père, représenté pour la première fois sur le Grand Théâtre à Bordeaux, mise en scène d'après les anciennes traditions, partition exacte de la musique de l'époque. 1846

JUSTAMANT, Henri. La fiancée du magot, ballet chinoiserie en deux tableaux par Mr. H. Justamant, représenté pour la première fois à Bordeaux sur le Grand Théâtre en septembre 1847, représenté à Lyon sur le Grand Théâtre en 1850, représenté à Bruxelles au Théâtre de la Monnaie en 1861. 1847 - 1861

JUSTAMANT, Henri. Danses d'opéras comiques, pas dans La Fée aux roses, pas dans Le cheval de bronze, pas dans Le médecin malgré lui. 1849 – 1863

JUSTAMANT, Henri. Le carnaval de Venise, ballet en trois actes et quatre tableaux par Mr. Million, musique de MM. Persuis et Kreutzer reprise à Lyon le. 1850

JUSTAMANT, Henri. Divers pas nobles composés par Mr. H. Justamant, pas avec groupes. 1852 - 1855

JUSTAMANT, Henri. Divertissements d'opéras comiques avec coryphées et dames du corps de ballet. 1. Juagarita, 2. L'étoile du nord, 3. Giralda, 4. Roi des Halles, 5. Le pré aux clercs, 6. Paul et Virginie. 1852 – 1876

JUSTAMANT, Henri. Divertissements d'opéras comiques avec des sujets secondaires. 1. Martha, 2. Si j'étais roi, 3. Les amours du Diable, 4. Lalla Roukh. 1853 – 1877

JUSTAMANT, Henri. Pas, valse et mixte. 1855 – 1862

JUSTAMANT, Henri. Pas de genres. 1855

JUSTAMANT, Henri. Grand pas composés par Mr. H. Justamant, représenté à Marseille et Bruxelles, 1. La cypriote dans La reine de Chypre, 2. Satyres et bacchantes dans Herculaneum, 3. Pas de Diane. 1860 – 1862

JUSTAMANT, Henri. Ballets réglés par H. Justamant pour la féerie de Peau d'âne en représentation au Théâtre de la Renaissance à Nantes et représenté le 3 octobre 1868. 1868

JUSTAMANT, Henri. 1. Le puits qui chante, 2. La reine Carotte, 3. Les griffes du Diable. 1871 – 1872

JUSTAMANT, Henri. Ballet des Amours, divertissement du Boudoir de Vénus, composé et réglé par M. Justamant, musique de Mr. Diaz, représenté pour la première fois sur le Théâtre du Châtelet d'eau à Paris le 8 septembre 1872

JUSTAMANT, Henri. Divertissements, ballets des Sept corbeaux, composés et réglés par Mr. Justamant, représenté pour la première fois sur le Théâtre Victoria à Berlin le 3 octobre 1874, féerie en quatre actes

JUSTAMANT, Henri. Ballet de La ballet au bois dormant, composé et réglé par Mr. H. Justamant, représenté la première fois à Paris sur le théâtre national du Châtelet le quatre avril 1876, musique de Mr. H. Litolff, direction de Mr. Hostein,

durée du ballet 19 minutes, le ballet a été représenté à Berlin au théâtre Victoria le 3 octobre 1874

JUSTAMANT, Henri. Ballets des Fugitifs composés et réglés par Mr. H. Justamant, représentés pour la première fois sur le Théâtre du Châtelet le 6 février 1875

JUSTAMANT, Henri. Ballets de Dimitri réglés par Mr. H. Justamant, musique de Mr. V. Joncières, représentés pour la première fois à Paris sur le Théâtre national lyrique le cinq mai 1876

JUSTAMANT, Henri. Ballets d'Obéron, réglés par Mr. Justamant, représentés pour la première fois à Paris sur le Théâtre national lyrique le huit juin 1876

JUSTAMANT, Henri. Fairys-home, ballet féerie en quatre tableaux et apothéose par Mr. H. Justamant, musique de Mr. G. Jacobi, décors de Mr. Cal. Cott, costumes de Mlle Fisher, machines de MMrs Stoman frères, représenté pour la première fois à Londres sur le Théâtre Royal Alhambra le 26 décembre 1876

JUSTAMANT, Henri. Théâtre de la Renaissance, danses d'opéras bouffes par Mr. H. Justamant, dans La Camargo, dans Kosiki, dans Le Saïs, dans La bonne aventure. 1876 – 1882

JUSTAMANT, Henri. Ballet du Bravo par Mr. H. Justamant, musique de Mr. Salvayre, représentés pour la première fois à Paris sur le Théâtre national lyrique le 18 avril 1877

JUSTAMANT, Henri. Ballets et rôle de Fiametta du Timbre d'argent, réglés par Mr. H. Justamant, représentés pour la première fois à Paris sur le Théâtre national lyrique le 23 février 1877, musique de Mr. De Saint-Saëns

JUSTAMANT, Henri. Ballets dans Madame thérèse composés et réglés par Mr. H. Justamant, représentés pour la première fois sur le Théâtre du Châtelet le 9 octobre 1882

JUSTAMANT, Henri. Les forges infernales, ballet composé et réglé par Mr. H. Justamant, musique de Mr. Hubans, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre du Châtelet, dans la reprise de la féerie Peau d'âne, le... juillet 1883

JUSTAMANT, Henri. La vague, ballet en deux tabelaux par Mr. H. Justamant, musique de MMr. Métra et Roger, représenté pour la première fois à Paris au Palace Théâtre le 10 avril 1883

JUSTAMANT, Henri. Ballet des bohémiens et soldats par Mr. H. Justamant, musique de Mr Lecocq, intercalé dans Le petit duc, représenté à l'Eden-Théâtre le 30 novembre 1888

JUSTAMANT, Henri. Ballets les fleurs guerrières et les flocons de neige par Mr. H. Justamant, musique de Mr. Lajarte, costumes de Mr. Landolf, représentés à Paris dans Lepied de mouton à l'Eden-Théâtre le 16 septembre 1888

SCRIBE, Eugène. Robert le diable : opéra en cinq actes. Bezou, Paris 1831

Knihy

BENESH, Rudolf and Joan. Introduction to Benesh Movement Notation: Dance. London : A Dance Horizons Publication, 1956

BINNEY, Edwin. Glories of the Romantic Ballet. Dance Books Ltd, 1985

BRODSKÁ, Božena. Dějiny ruského baletu. Akademie múzických umění v Praze, Státní pedagogické nakladatelství, 1984

BRODSKÁ, Božena. Romantický balet. Akademie múzických umění v Praze, Státní pedagogické nakladatelství, 1981

BOURNONVILLE, August. My Theatre Life. Middletown : Wesleyan University Press, 1979

CAUSLEY, Marguerite. An introduction to Benesh Movement Notation, Its general principles and its use in physical education. London : Max Parish and co., 1995

DUERDEN, Rachel, FISCHER, Niel. Dancing off the page. Dance Books Ltd, 2007

FRANKO, Marc. The Oxford Handbook of Dance and Reenactment. Oxford University Press, 2017

GORSKIJ, Alexandr. Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelověčeskovo těla po sistěmě artista imperiatorskich S. Petěrburskich těatrov V. I. Stěpanova. In Historical Dance Bibliography; www.bid.hda.org.ru/gorskiy_1899

GORSKIJ, Alexandr. Two essays on Stepanov Dance Notation. New York : Congress on Research in Dance, 1978

HERING, Doris. American Ballet Theatre's Romantic Lovers Giselle and Albrecht. New York : Dance Horizon, 1981

- HUTCHINSON GUEST, Ann. Choreo-graphics, A Comparison of Dance Noation Systems From the Fifteenth Century to the Present. Gordon and Breach, 1989
- HUTCHINSON GUEST, Ann. The Flower Festival in Genzano, pas de deux. Gordon and Breach publishers, 1897
- HUTCHINSON GUEST, Ann. La Vavandière pas de six. Gordon and Breach publishers, 1994
- HUTCHINSON GUEST, Ann. BENNETT, Toby. The Cecchetti Legacy. Dance Books Ltd, 2007
- KAHANE, Martin, LE BOURHIS, Josseline, LOUPPE, Laurence. L'écriture de la danse. Bibliothèque et musée de l'Opéra, 1993
- KAZÁROVÁ, Helena. Barokní taneční formy. Praha : Akademie múzických umění, 2005.
- KRASOVSKAJA, Vera. Istorija ruskogo baleta. Leningrad : Isskustvo, 1978
- KRASOVSKAJA, Vera. Russkij baletnyj teatr načala XX veka 1, Choreografy. Leningrad : Isskustvo, 1971
- KRASOVSKAJA, Vera. Russkij baletnyj teatr načala XX veka 2, Tancovšiki. Leningrad : Isskustvo, 1972
- KRASOVSKAJA, Vera. Statji o baletu. Leningrad : Isskustvo, 1967
- NADAL, Michelle. Grammaire de la notation Conté. Centre national de la danse, 2010
- PETIPA, Marius. Materialy, vospominanija, stati. Leningrad : Isskustvo, 1971
<http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#00>
- REBLING, Eberhard. Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Henschelverlag, 1975
- SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine. London : Routledge, 1994
- SCHOLL, Tim. Sleeping Beauty, a Legend in Progress. Yale University Press, 2004
- SITWELL, Sacheverell. The Romantic Ballet from Contemporary Prints. B. T. Batsford Ltd, 1948
- STAVĚLOVÁ, Daniela. TRAXLER, Jiří. VEJVODA, Zdeněk. (Ed.) Tanec. Záznam, analýza, pojmy. Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze, 2004.

STEPANOV, Vladimir. Alphabet of Movement of the Human Body. New York :
A Dance Horizons Publication, 1969

WILEY, Roland John. A century of russian ballet. Documents and accounts 1810 –
1910. Oxford : Claredon press, 1990

WILEY, Roland John. Tchaikovsky. Oxford University Press, 2009

WILEY, Roland John. The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of the
Nutcracker and Swan Lake. Oxfor University Press, 1997

ZORN, Friedrich. Grammar of the Art of Dancing, Theoretical and Practical
Lessons in the Art of Dancing and Dance Writing (Choreography). Boston :
A Dance Horizons Publication, 1905

Časopisy

Dance Perspectives 53, ed. S. J. Cohen

Studies in Dance History, The Diaries of Marius Petipa. Vol. III, No. 1, ed. L. Garafola. 1992

Články

BART, Jean-Guillame. A la recherche des origines des grands ballets du répertoire. In La Révolution Stépanov! 17. 9. 2015

BROWN, Ismene. Reconstructing Ballet's Past 1: Swan lake, Mikhailovsky ballet. The arts desk, 14. 7. 2010

<http://www.theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-1-swan-lake-mikhailovsky-ballet>

BROWN, Ismene. Reconstructing Ballet's Past 2: Master Restorer Sergei Vikharev. The arts Desk, 22. 7. 2010

<http://www.theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev>

CAPPELLE, Laura. Raymonda, Teatro alla Scala, Milan. Financial Times, 30. 10. 2011;

<https://www.ft.com/content/98f35814-0146-11e1-b177-00144feabdc0>

CAPELLE, Laura. Ballet steps back into past. Financial Times, 15. 5. 2018

<https://www.ft.com/content/24bdf830-f7df-11e4-8bd5-00144feab7de>

CAPPELLE, Laura. La Bayadere review – Ratmansky returns orientalist fantasy to its roots. The Guardian, 13. 11. 2018

https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/13/la-bayadere-review-ratmansky-staatsoper-unter-den-linden-berlin?CMP=Share_AndroidApp_Copier_dans_le_presse-papiers

CAPPELLE, Laura. Petipa Celebration, Mariinsky Theatre, St Petersburg – a rich tapestry brought to life. Financial Times, 12. 3. 2018

<https://www.ft.com/content/7ff78d18-25e2-11e8-9274-2b13fccdc744>

CRONSHAW, Julie. Enrico Cecchetti en Russie et l'univers choréographique de Marius Petipa, In La Révolution Stépanov!, Londýn 13. 9. 2015

FULLINGTON, Doug. The Kirov's reconstructed Sleeping Beauty. 1999
<http://www.for-ballet-lovers-only.com/Beauty1.html>

FULLINGTON, Doug. Les notations Stépanov dans la Harvard Theatre collection.
 In La Révolution Stépanov. Překlad z Ballet/Tanz z 12 2013

FULLINGTON, Doug. Anée 1890: Trame d'origine & intentions dans La Belle au Bois Dormant. In La Révolution Stépanov!, zří 2014

GAJEVSKIJ, Vadim. Ďagilevskaja epopeja Mariinskovo tĕatra. Gazeta Mariinskij tĕatr, 1999

HARSS, Marina. Questions-réponses avec Doug Fullington. In La Révolution Stépanov! New York 16. 6. 2015

HARS, Marina. Interview: Thinking About Petipa – A Converation with Alexei Ratmansky. Dance Tabs, 5. 2. 2019
<https://dancetabs.com/2019/02/interview-thinking-about-petipa-a-conversation-with-alexei-ratmansky/>

HEYWARD, Anna. How to write a dance. The Parisian Reviewer. The Parisien Review, 4. 2. 2015
<https://www.theparisreview.org/blog/2015/02/04/how-to-write-a-dance/#more-82376>

JESCHKE, Claudia a ATWOOD, Robert. Expanding horizon: Technique of Choreography in Nineteenth-Century Dance, in Dance Chronicle, Vol. 29, No. 2 (2006), Taylor and Francis Ltd.
www.jstor.org/stable/25598057

JOHNSON, Robert. Review: Awakening Aurora, in Dance Chronicle, Vol. 29. No. 2, 2006, Taylor and Francis Ltd.
<http://www.jstor.org/stable/25598059>

MACULAY, Alasair. The Sleeping Beauty – the British Connection, in Dancing Times 2000, 09

MEISNER, Nadine. Maryinsky magic, Independent, 14. 7. 2003
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/maryinsky-magic-96239.html>

MACULAY, Alastair. Review: In Alexei Ratmansky's Bayadere, Mostly Good Revelations. New York Times, 5. 11. 2018;

<https://www.nytimes.com/2018/11/05/arts/dance/review-bayadere-alexei-ratmansky-berlin.html>

MEISNER, Nadine. Dance: Let this Sleeping Beauty lie. Independent, 19. 7. 1999
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-let-this-sleeping-beauty-lie-1107547.html>

NOLL HAMMOND, Sandra. Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson, in Dance Research: The Journal of Society for Dance Research, Vol. 3, No. 1 (Autumn 1984)
www.jstor.org/stable/1290587

OTTLOVÁ, Marta a POSPÍŠIL, Milan. Ballabile delle larve in Miscellanea musicologica XXXV, Univerzita Karlova, KAROLINUM, Praha 1996

RATMANSKIJ, Alexej. Sagesse et Simplicité: La Belle au Bois dormant selon la notation Stépanov. In La Révolution Stépanov! Srpen 2015

SASPORTES, José. Grand Opera and the Decline of Ballet in the later 19th Century: a discourse essay, in Dance research vol.33 winter 2015

Elektronické zdroje a archivy

Knihovna Filosofické fakulty Kolínské univerzity

<http://twis.phil-fak.uni-koeln.de/>

Newyorská veřejná knihovna

<https://www.nypl.org/>

Francouzská národní knihovna

<https://gallica.bnf.fr/>

JSTOR, knihovna akademických článků, knih a pramenů

<https://www.jstor.org/>

Knihovna Kongresu

<https://www.loc.gov/>

Harvardská knihovna

<https://library.harvard.edu/>

Petrucci hudební knihovna

https://imslp.org/wiki/Main_Page

PŘÍLOHA Č. 1

Petipovy původní balety

Titul	Premiéra	Hudba
Franice (Nantes)		
<i>Le Droit du seigneur</i>	1838	?
<i>La Petite Bohémienne</i>	1838	?
<i>La Noce à Nantes</i>	1838	?
Francie (Bordeaux)		
<i>La Jolie Bordelaise</i>	1840	?
<i>L'intrigue amoureuse</i>	1841	?
<i>La Vendange</i>	1842	?
<i>Le Langage des fleurs</i>	1844	?
<i>Carmen et son toréro</i>	1845	?
<i>La Perle de Séville</i>	1845	?
<i>L'Aventure d'une gille de Madrid</i>	1845	?
<i>Départ pour la course des taureaux</i>	1845	?
<i>La Fleur de Grenade</i>	1846	?
Španělsko (Madrid)		
<i>Forfasella ó la hija del inferno</i>	1846	?
<i>Alba Flor la pesarosa</i>	1847	?
Rusko		
<i>L'Étoile de Grenade (Hvězda Grenady)</i>	21. 1. 1855	Césare Pugni
<i>La Rose, la Violette et le Papillon (Růže, fialka a motýl)</i>	20. 10. 1857	Peter Georgievič Oldenburg
<i>Un Mariage sous la Régence (Svatba v regenství)</i>	30. 10. 1858	Césare Pugni
<i>La Marché de parisien, ou Le Marché des Innocents (Pařížský trh aneb Trh prostáčků)</i>	5. 5. 1859 revize 1861, 1895	Césare Pugni
<i>Голубая георгина (Modrá jiřina)</i>	12. 5. 1860 revize 1875	Césare Pugni
<i>Terpsichore</i>	28. 11. 1861	Césare Pugni
<i>Дочь фараона (Dcera faraona)*</i>	30. 1. 1862 revize 1885, 1898	Césare Pugni
<i>Ливанская красавица,</i>	24. 12. 1863	Césare Pugni

или Горный дух (<i>Libanonská krasavice aneb Horský duch</i>)		
Путешествующая танцовщица (<i>Cestující tanečnice</i>)	16. 11. 1865	Césare Pugni
<i>Florida</i>	22. 1. 1866	Césare Pugni
<i>Titania</i>	30. 11. 1866	Césare Pugni
Амур-благодетель (<i>Dobrotivý Amor</i>)	18. 3. 1868	Césare Pugni
<i>L'Esclave (Otrok)</i>	11. 5. 1869	Césare Pugni
<i>Le Roi Candaule</i>	29. 10. 1868 revize 1891, 1903	Césare Pugni
<i>Don Quijote*</i>	26. 12. 1869 (Moskva) revize 1871 (Petrohrad)	Ludwig Minkus
<i>Trilby</i>	6. 2. 1870 (Moskva) revize 1871 (Petrohrad)	Yuli Gerber
<i>Les Deux étoiles (Dvě hvězdy)</i>	12. 1. 1872	Césare Pugni
<i>La Camargo</i>	19. 12. 1872	Ludwig Minkus
Бандиты (<i>Zbojníci</i>)	6. 2. 1875	Ludwig Minkus
<i>Les Aventures de Pélée, ou Les Noces de Thétis et Pélée</i>	30. 11. 1876 revize 1897	Ludwig Minkus, Léo Delibes, Riccardo Drigo
Сон в летнюю ночь (<i>Sen noci svatojánské</i>)	26. 7. 1876	Ludwig Minkus, Felix Mendelssohn
<i>La Bayadère*</i>	4. 2. 1877 revize 1900	Ludwig Minkus
Роксана, краса Черногории (<i>Roxana, kráska z Černé Hory</i>)	11. 2. 1878	Ludwig Minkus
Дочь снегов (<i>Dcera sněhu</i>)	19. 1. 1879	Ludwig Minkus
Фризак цирюльник, или Двойная свадьба (<i>Frizak lazebník aneb Dvojitá svatba</i>)	23. 3. 1879	Ludwig Minkus (orchestrace děl G. Meyerbeera, G. Verdiho, V. Belliniho, G. Rossiniho)
<i>Mlada</i>	14. 12. 1879 revize 1896	Ludwig Minkus
Зорайя, мавританка в Испании (<i>Zoraja, španělská maurka</i>)	13. 2. 1881	Ludwig Minkus
<i>La Nuit et le Jour (Noc a den)</i>	30. 5. 1883 (Moskva)	Ludwig Minkus

<i>Кипрская статуя</i> (<i>Kyperská socha/Pygmalion</i>)	23. 12. 1883	Nikita Trubeckoj
<i>Волшебные пилули</i> (<i>Kouzelné pilulky</i>)	21. 2. 1886	Ludwig Minkus
<i>L'Ordre du Roi ou Les Éléves de Dupré</i> (<i>Králův rozkaz aneb Duprého žáci</i>)	26. 2. 1886 revize 1887, 1900	Johann Strauss syn, Daniel Auber, Jules Massenet, Anton Rubinstein
<i>Жертвы Амуру, или Радости любви</i> (<i>Amorovy žerty aneb Radosti lásky</i>)	3. 8. 1886	Ludwig Minkus
Весталка (<i>Vestálka</i>)	17. 2. 1888	Michail Ivanov
Талисман (<i>Talisman</i>)	6. 2. 1889 revize 1895	Riccardo Drigo
<i>Les Caprices du Papillon</i> (<i>Motýlí rozmary</i>)	17. 6. 1889 revize 1895	Nikolaj Krotkov
<i>Спящая красавица</i> (<i>Spící krasavice</i>)*	15. 1. 1890	Petr Iljič Čajkovskij
<i>Nénuphar</i>	23. 11. 1890	Nikolaj Krotkov
<i>Kalkabrinio</i>	25. 2. 1891	L. udwig Minkus
<i>Le Réveil de Flore</i> (<i>Probuzení Flory</i>)*	6. 8. 1894	Riccardo Drigo.
<i>Привал кавалерии</i> (<i>Zastavení kavalerie</i>)	2. 2. 1896	Johann Armsheimer
<i>La Perle</i> (<i>Perla</i>)	29. 5. 1896 (Moskva) revize 1898 (Petrohrad)	Riccardo Drigo
<i>Синяя борода</i> (<i>Modrovous</i>)	20. 12. 1896	Pjotr Šenk
<i>Raymonda</i> *	19. 1. 1898	Alexander Glazunov
<i>Les Ruses d'Amour</i> (<i>Úskoky lásky</i>)	30. 1. 1900	Alexander Glazunov
<i>Времена года</i> (<i>Roční období</i>)	20. 2. 1900	Alexander Glazunov
<i>Les millions d'Arlequin</i> (<i>Harlekynáda</i>)*	23. 2. 1900	Riccardo Drigo
<i>Сердце маркизы</i> (<i>Markýzino srdce</i>)	7. 3. 1902	Ernest Giraud
<i>Волшебное зеркало</i> (<i>Kouzelné zrcadlo</i>)	22. 2. 1903	Arsenij Korešenko
<i>La Romance d'un Bouton de rose et d'un Papillon</i> (<i>Romance růžového poupěte a motýla</i>)	neuvedeno, premiéra plánována na 5. 2. 1904	Riccardo Drigo

Hvězdičkou jsou označeny dodnes uváděné tituly.

Petipovy převzaté balety

Titul	Premiéra	Hudba	Původní premiéra	Původní autor
<i>Paquita*</i>	8. 10. 1847 revize 1881	Édouard Delvedez, Ludwig Minkus	1. 1. 1846	Joseph Mazilier
<i>Satanella</i>	22. 2. 1848 revize 1866, 1868	Napoléon Henri Reber, Francois Benoist	23. 9. 1840	Joseph Mazilier
<i>Lydia, ou la Laitière suisse</i> (<i>Lydie, švýcarská mlékařka, pův. Nathalie</i>)	20. 12. 1849	Césaire Pugni (původní hudba Adalbert Gyrowetz)	8. 10. 1821	Filippo Taglioni
<i>Le Corsaire*</i>	24. 1. 1858 revize 1863, 1868, 1885, 1899	Adolphe Adam, Pjotr Georgievič Oldenburg, Léo Delibes (původně jen A. Adam)	23. 1. 1856	Joseph Mazilier
<i>Faust</i>	14. 2. 1854 revize 1867	Giacomo Panizza, Michael Andrew Costa, Niccolo Bajetti	12. 2. 1848	Jules Perrot
<i>Catarina, ou La Fille du Bandit</i> (<i>Kateřina dcera banditova</i>)	16. 2. 1849 revize 1870	Cesare Pugni	3. 3. 1846	Jules Perrot
<i>La Péri</i>	cca 1870	Friedrich Burgmüller	17. 7. 1843	Jean Coralli
<i>Le Papillon</i> (<i>Motýl</i>)	6. 1. 1874	Jacques Offenbach, Ludwig Minkus (původně jen J. Offenbach)	26. 11. 1860	Marie Taglioni
Наяда и рыбак (<i>Najāda a rybář, pův. Ondine</i>)	7. 11. 1874 revize 1892	Césaire Pugni (1843, 1874) Ludwig Minkus (1892)	22. 6. 1843	Jules Perrot
<i>Ariadne</i>	26. 12. 1878	Yuli Gerber	?	Václav Reisinger
<i>La Fille du Danaube</i> (<i>Ariadna,</i>	24. 2. 1880	Adolphe Adam	21. 9. 1836	Filippo Taglioni

<i>dcera Dunaje)</i>				
<i>La Vivandière</i>	20. 10. 1881	Césaire Pugni	23. 5. 1844	Arthur Saint-Léon
<i>Pâquerette</i>	22. 1. 1882	François Benoist, Césaire Pugni, Ludwig Minkus	15. 1. 1851	Arthur Saint-Léon
<i>Coppélia</i> *	7. 12. 1884 revize 1894	Léo Delibes	25. 5. 1870	Arthur Saint-Léon
<i>Giselle</i> *	1884 revize 1887, 1899, 1903	Adolphe Adam, Friedrich Burgmüller	28. 6. 1841	Jean Coralli, Jules Perrot
<i>Le diable à quatre, ou La femme capricieuse</i> (<i>Všude samá čertovina</i>)	4. 2. 1885	Adolphe Adam, Cesare Pugni, Ludwig Minkus (původně jen A. Adam)	11. 8. 1845	Joseph Mazilier
<i>La Fille mal gardée</i> * (<i>Marná opatrnost</i>)	28. 12. 1885 /spolu se Lvem Ivanovem/	Peter Ludwig Hertel	1. 7. 1789	Jean Dauberval
<i>La Esmeralda</i> *	29. 12. 1886 revize 1899	Césaire Pugni, Riccardo Drigo (původně jen C. Pugni)	9. 3. 1844	Jules Perrot
<i>Fiammetta</i>	18. 12. 1887	Ludwig Minkus	24. 11. 1863	Arthur Saint-Léon
<i>Le Forêt enchantée</i> (<i>Čarovný les</i>)	25. 7. 1889	Riccardo Drigo	5. 4. 1887	Lev Ivanov
<i>La Sylphide</i>	31. 1. 1892	Jean-Madeleine Schneithoeffer, Riccardo Drigo (původně jen J.-M. Schneitzhoeffer)	12. 3. 1832	Filippo Taglioni
<i>Лебединое озеро</i> (<i>Labutí jezero</i>)*	27. 1. 1895 /spolu se Lvem Ivanovem/	Petr Iljič Čajkovskij	4. 3. 1877	Václav Reisinger
<i>Конёк-горбунок</i> (<i>Koníček</i> <i>Hrbáček</i>)*	18. 12. 1895	Césaire Pugni	15. 12. 1864	Arthur Saint-Léon

Hvězdičkou jsou označeny dodnes uváděné tituly.

PŘÍLOHA Č. 2

Marius Petipa ve výňatcích z pamětí baleríny Jekatěрины Vazem³¹⁷

Petipovy variace byly monotónní a oproti Saint-Léonovým neotesané. Byl nicméně skutečným mistrem komponovaných masových obrazů, sborových pasáží a mimovaných scén. Sám byl excelentním charakterním tanečníkem a mistrem baletní pantomimy.

Petipovy balety byly po choreografické stránce v zásadě pouze spousta divertissements. Stejně tomu bylo i Saint-Léona, u něj byla však divertissements silněji včleněna do příběhu. Petipovým oblíbeným prostředkem bylo dospět v ději k nějakému typu oslavy, zejména ke svatbě, což mu učinilo prostor pro řadu klasických i charakterních tanců.

Další potíží Petipova tance ve srovnání se Saint-Léonem byla jeho nemuzikálnost. Necítil hudbu, její rytmus, tudíž byly jím zkomponované tance pro tanečnický často velmi nepříjemné. Sólisté se dožadovali změn, někdy si svá čísla raději vytvořili sami, jelikož si Petipa nemohl pamatovat vše, co během předešlé zkoušky vytvořil.

Petipa nebyl ani příliš zdatný v podporování umělecké jedinečnosti jednotlivého sólisty a neměl jejich individualitu plně využít.

Našemu baletnímu mistrovi mohlo být vyčítány i extrémní nedostatky ve vzdělání, kvůli kterým se z většiny jeho baletů staly absurdity, v nichž se to jen hemžilo chybami. V tomto ohledu byla však veřejnost velmi nenáročná. Byl-li výkon efektní, nic dalšího nehrálo roli.

³¹⁷ VAZEM, Jekatěrina. *Zapiski baleríny Sankt-Peterburskogo Bolšogo teatra*. Iskusstvo, 1937

Uvedeno v anglickém překladu in WILEY, Roland John. *A Century of Russian Ballet*. Oxford : Claredon Press, 1990. s. 281 – 282.

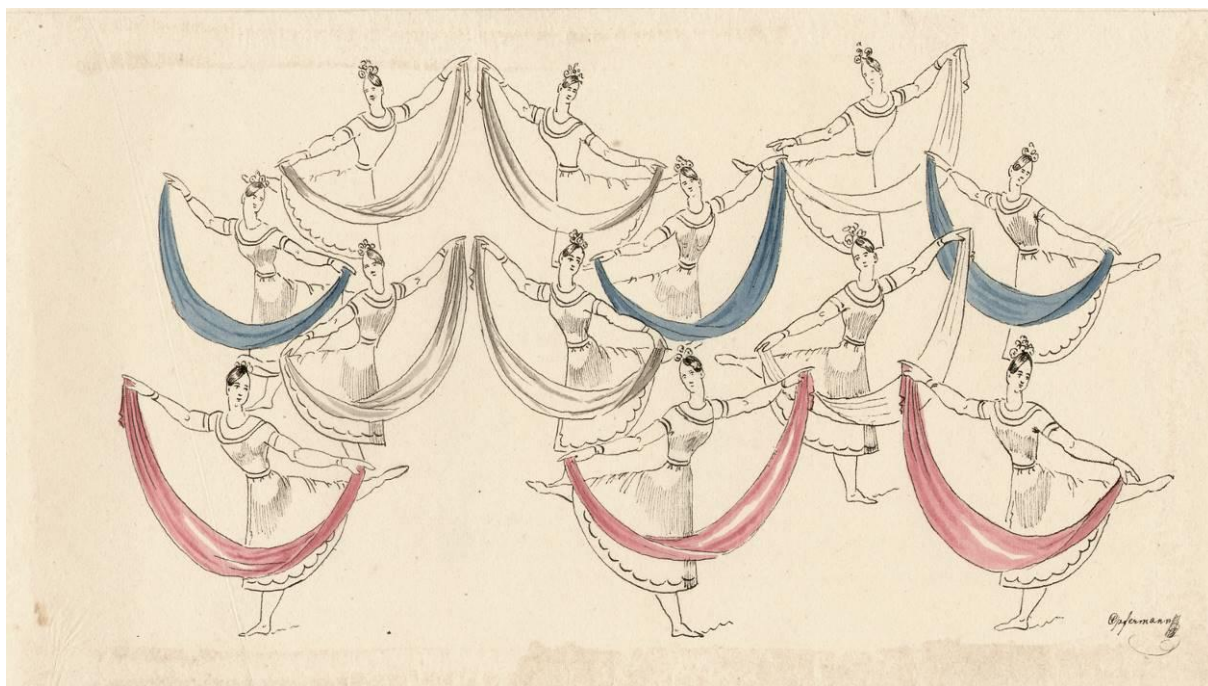
Petipa nebyl v žádném případě tvůrcem nebo zakladatelem určité choreografické školy. Během své kariéry přinášel na scénu umělecké principy vymyšlené jinými choreografy, jeho předchůdci i současníky, jako byl Sain-Léon, od něhož se nezdráhal vypůjčit vše, co vyhovovalo jeho práci.

Vždy se snažil následovat umělecké tendence v baletu, seznámit se s novinkami tanečního světa. V mé době jezdil na jaře každého roku do Paříže a jiných evropských měst, aby věděl, co je poslední aktualitou na poli baletního představení. Vyhledával nové efekty a prostředky, které přenesl v následující sezóně na naše jeviště (myšleno Mariinské divadlo v Petrohradě). Poté, co se zvýšil zájem o italský balet s jeho tanečním stylem, který až lámal nohy, Petipa začal tento styl rozvíjet i u nás.

Jeho hlavním zájmem bylo adaptovat zahraniční materiál na lokální tradici.

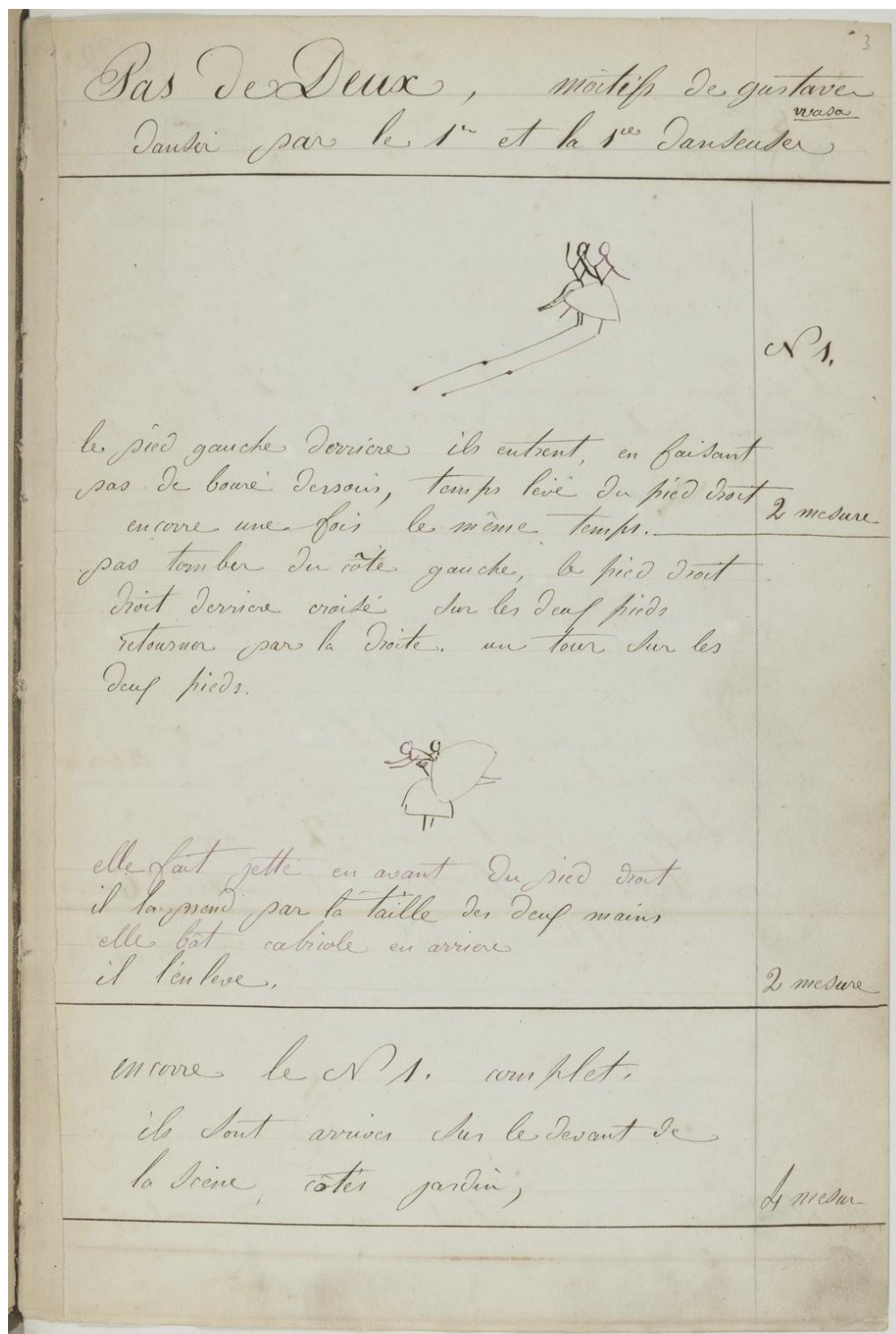
PŘÍLOHA Č. 3

Ukázka z knihy Franze a Franze Opfermannových

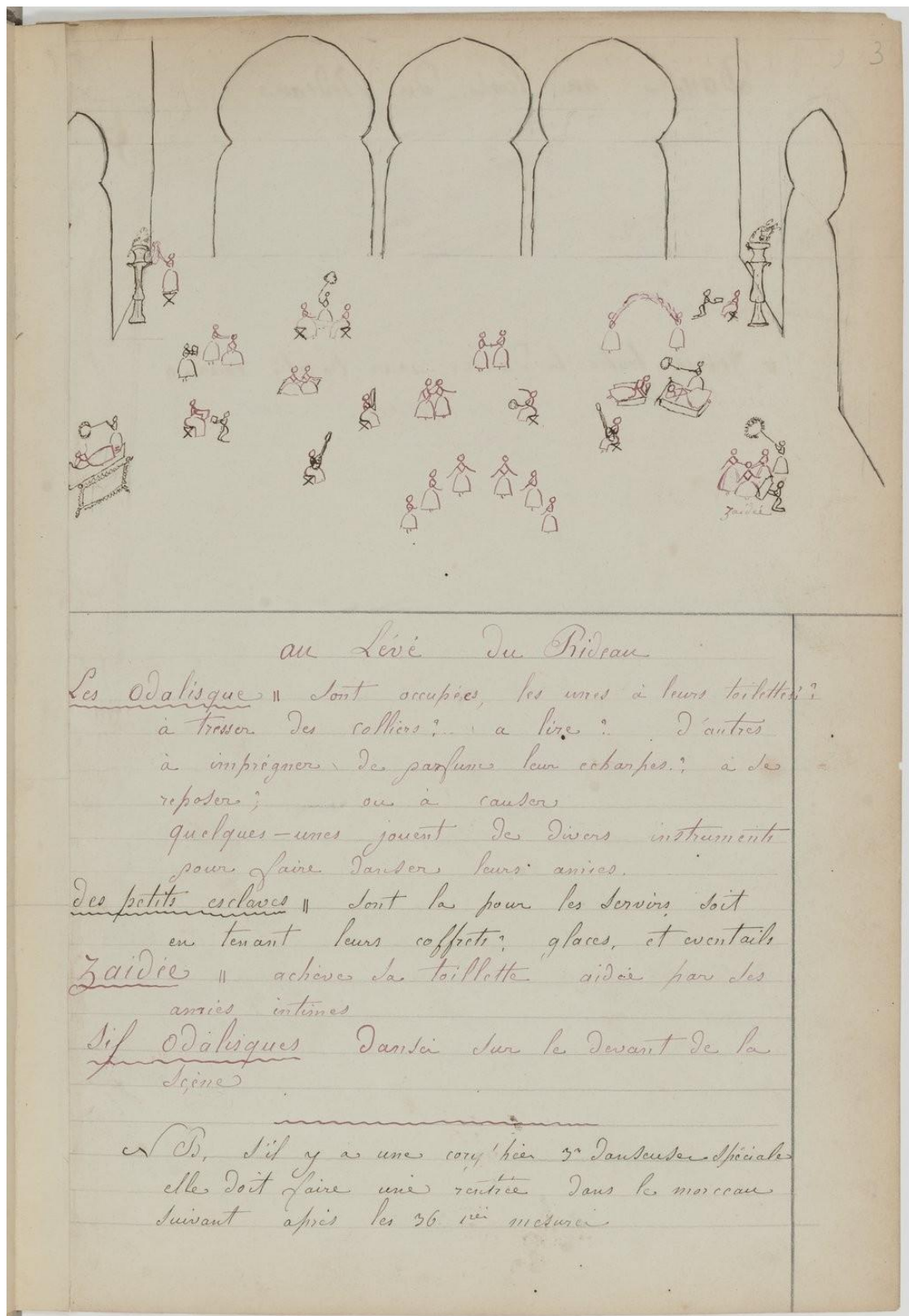


PŘÍLOHA Č. 4

Ukázky ze zápisů Henriho Justamanta



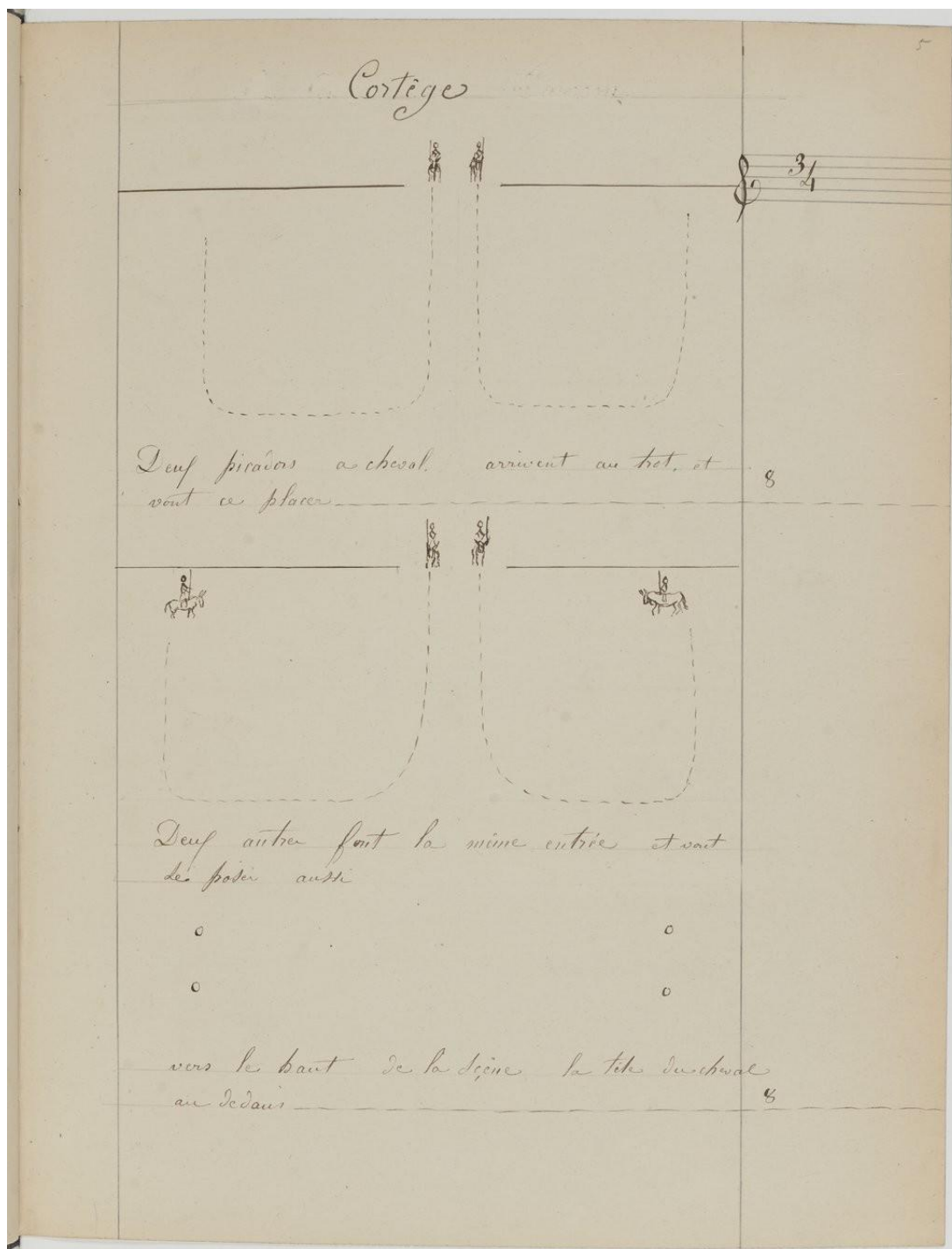
Zápis *pas de deux* ze souboru *Divers pas nobles*. Tančeno prvním tanečníkem a tanečnicí.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Zápis úvodní scény baletní féerie *Le royaume des fleurs*.

Vystupuje hlavní Osaliska, malí otroci, Zaidée a šest odalisek.

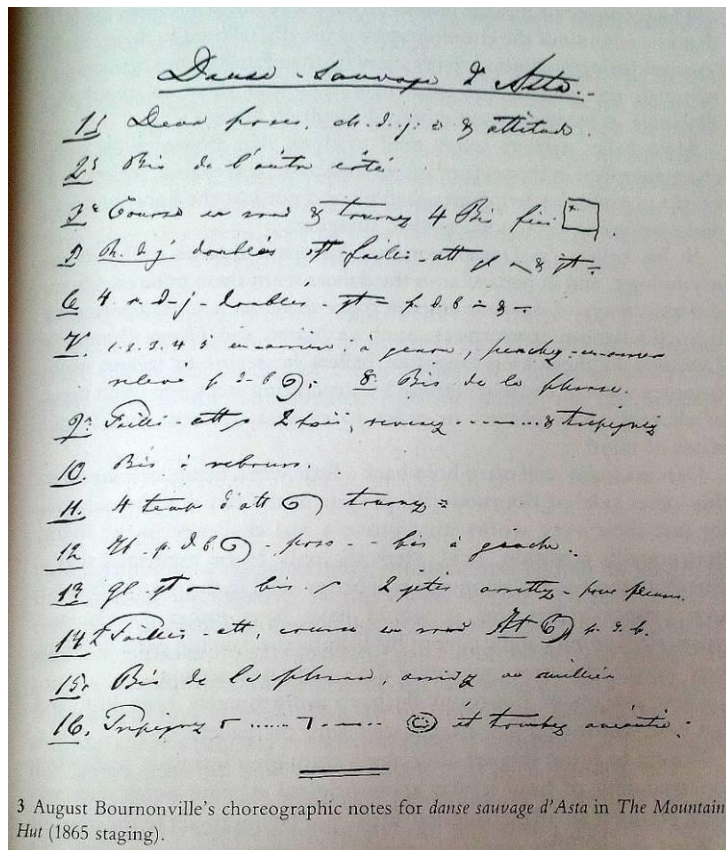


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

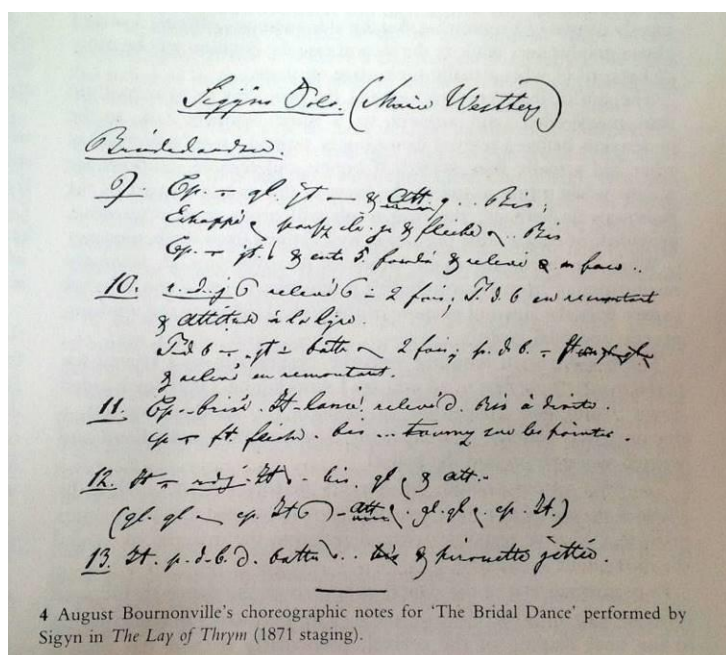
Zápis začátku divertissement z *Qui veut voir la Lune*, nástup družiny.

PŘÍLOHA Č. 5

Příklady Bournonvillových choreografických zápisů a poznámek



3 August Bournonville's choreographic notes for danse sauvage d'Asta in The Mountain Hut (1865 staging).





















4 August Bournonville's choreographic notes for 'The Bridal Dance' performed by Signyn in The Lay of Thrym (1871 staging).

Seznam znaků a zkratk Bournonvillova tanečního zápisu

Numbers in parentheses refer to annotations and/or Labanotation in the Supplement.

A			E			
Ailes de pigeon (v: Jeté doublé)		Chassé	ch:	Ecossais, pas (26)	ecs:	
Allemande, pas d'	p. d'all:	Chassé contretemps (15)	ch: ctr.	Echappé	ép:	
Allemande, bras d'	br d'all.	Chassé précipité (16)	ch:	Effacé		
Anglais, pas (1)	p. ang:	Chassé Vestris (v: Chassé précipité)		Elévation, temps d'	t. d'elév:	
Anglaise, chaîne	chn - ang:	Chat, pas de (v: Chassé précipité)		Emboîté	emb:	
Amenez (2)	am:	Cinquième, la	5.me	Enlevé	—	
Arabesque (v: Attitude)	arab:	Ciseaux (17)		Entrechat (27)	entr:	
Arrêté	art.	Contretemps (18)	ctr.	Epaulé (v: Effacé) (28)		
Arrêre, en		Contretemps doublé (19)	ctr. db.	Espagnol, pas (29)	p. esp:	
Arrondi (3)	arr:	Cosaque, pas (20)	p. cq.	Espagnol, bras à l' (30)	br. a l'esp.	
Arrondi, en dehors		Cou-de-pied, sur le	s. l. cpd.	F		
Arrondi, en dedans		Cou-de-pied, temps de (21)	t. d. cpd:	Face, en		
Assemblé (4)	asbl:	Coupé entier (22)	Cp:	Failli (31)	fl:	
Attitude (5)	att:	Coupé, demi	cp.	Fandango, pas du (32)	p. d. fdg.	
Avant, en		Coupé arrondi (v: Retroussé, pas)		Farandole, pas de (33)	p. d. fdl:	
B			G			
Balancé	blc:	Coupé retourné (23)	cp: ret.	Filèche (jetée) (34)	fch:	
Ballonné	bln:	Courante, temps de	crt.	Flexion	fx:	
Ballotté	blt.	Course, pas de	p. d. cs.	Flic-flacs (v: Temps de cou-de-pied)		
Basque, pas de	p. d. bq.	Croisé en avant		Foëtté, grand (35)	Ft:	
Battements	btm:	Croisé en arrière		Foëtté, petit (36)	ft:	
Battements doublés (6)	btm:db.	Cuisses, temps de (v: Contretemps doublé)		Foëtté enlevé (37)	ft:	
Battu (7)	bt.	D			Fondu	fd.
Bis de la phrase	bis	Dehors, arrondi en -		Franche, attitude (38)	fr:	
Boléro, bras du (8)	br. d. blo:	Dehors, tournez en -		G		
Boléro, temps du (9)	t. b. blo:	Dedans, arrondi en -		Gaillarde, temps de (39)	t. d. gd.	
Bourrée, pas de (10)	p. d. b:	Dedans, tournez en -		Galop, temps de	t. d. gp.	
Bras	br:	Dégagé	dég:	Gargouillade (v: Rond de jambes doublés)		
Bras, port de	p. d. br:	Demi		Gauche, à		
Brisé (11)	bs.	Derrière		Genou, à	à gn.	
Brisés de Zéphir (v: Brisés volées)		Descendant, en -	desc:	Glissade	gl:	
Brisés volées (12)		Dessous		Glissade [Jean] Coralý (40)		
C			H			
Cabriolet	cbr:	Dessus		Glissade [Carlotta] Grisi (41)		
Cachucha, pas de (13)	ccc.	Devant		Grand pas	grosse lettre (i.e. capital letter)	
Cercle (v: Rond)		Développé	dp.	Grave, pas	p. gr:	
Chaconne, pas de (14)	p. d. chc:	Directions, les cinq (24)		H		
Chaîne	chn:	Directions droite et gauche		Halling (v: Norvégien)	T. d. H:	
Changement de jambes	chm. d. j.	Doublé (25)		" " "	t. d. H:	
		Droit		Hongrois, pas (42)	p. hg.	
		Droite, à				

J		N			
Jaleo, temps du (43)	t. d. J.	Norvegien, pas sautés (53)	p. n.	Quatre pas, à	à 4 p.
Jambe	j:	" , pas tournant	p. n.	Quatrième, à la	4.me
Jambe arrondie	j.  ou 	Noms - propres	entiers [i.e. not abbreviated]	R	
Jambe - droite	j. 			Ramenez (69)	ram:
" gauche	j. 	Nombres	par chiffres.	Rebondié	rbd.
Jambe, amenez la	am: l. j.			Rebours, à	reb.
" , passez la (v: Temps d'Albert)		O		Réel, pas du (70)	p. d. r.
Jambe, ramenez la	ram: l. j.	Oppositions des bras	br: opp:	Relevé	rl.
" , retirez la	r. l. j.	Ouvert (54)	ouv: 	Remontant, en	rem.
Jeté simple (44)	jt.	P		Renversé	renv.
" battu (44)	jt. -bt.	Pas (55)	p.	Retirez la jambe	r. l. j:
" battements (45)	jt. -btm.	Pas (à 3 ou à 4) (56)	à 3 p., à 4 p.	Retournez	ret. q ou d
" doublé (46)	jt. -db. 	Pas de Bayadère (57)		Retroussé, pas (71)	p. retr.
Jeté [Louis] Duport (v: Jeté doublé)		Pas de Pâris (58)		Rigaudon, pas de (72)	p. d. rig:
" failli (44)	jt - fl:	Pas de [Antoine] Paul (v: Temps couchés)		Rond, Grand et Petit	 
" flèche (44)	jt. - fch:	Pas de [Jules] Perrot (59)		Rond, Demi	
" lancé (44)	jt. - l.	Pas de Sylphide (60)		Rond de jambe, grand	R. d. j:
Jeté [Marie] Taglioni (47)		Pas de [Marie] Taglioni (61)		" , petit	r. d. j:
Jetés emboîtés (48)	jt. - emb:	Passés	pé.	Rond de jambes doublés (73)	R. d. j: db:
Jetés [Louis-François] Gosselin (v: Jetés emboîtés)		Passepiéd, temps du (62)	t. d. pp:	Royale (74)	rie.
Jetés Perrot (49)		Pied	pd.	S	
Jetés triplés  et  (50)		Piqués, temps du	t. pq.	Saltarello, pas du (75)	p. d. s.
Jetés précipités (51)	jt. 	Pirouette renversé (63)	pir. rev:	Sautés, battements	btm.
		Pirouette, temps du (64)	pir:	Sautés, rond de jambes	r. d. j:
L		Plié ou ployez	pl:	Seconde, la	2.me
L'air, en	—	Pointe, sur une (65)	• 	Sissonne	siss:
Lancé	l:	Pointes, sur les (66)	•• 	Sissonne doublée (76)	siss: db:
Lent	lt.	Pointes d'[Fanny] Elssler (67)		Sissonne Perrot (v: Sissonne doublée)	
Lentement	ltm.	Polka, pas de	p. d. pk.	Soubresaut	sbr:
Levé, temps	t. - lv.	Polonaise, pas de la	p. d. pin.	Soubresaut sur une jambe	sbr. 
M		Port de bras	p. d. br.	Soutenu, assemblé	asbl. st.
Main - droite	m. 	Posé	ps.	Soutenu, temps	t - st.
Main - gauche	m. 	Positions (des pieds)	1° 2° 3° 4° 5°	T	
Main, tour de	tr. d. m.	" des bras (68)	I II III IV V	Talon, coup de	c. d. tl.
Marché, pas	p. mch.	" Demi (Modifiés) (68)	I½ II½ III½ IV½ V½	Talon, sur les	s. l.
Mazurque, pas de (52)	p. d. mz.	" Quart (Caractère) (68)	I½ II½ III½ IV½ V½	Tarentelle, pas de la (77)	p. d. tl.
Marqués, temps	. . . ^ ^ ^	Q		Tendu	td.
Menuet, pas de	p. d. mt.	Quart	¼	Temps (see note 55)	t.
Menuet, salut du	s. d. mt.	Quadrille	qdr.	Temps couchés (78)	t. cc:
Montant, en	mon.	Quatre, entrechat à	entr. 4	Temps d'Albert (79)	
Moulinet	ml.				

Temps de Ferdinand [Jean La Brunières de Médicis]
(v: Ciseaux)

Tire-bouchon (v: Pirouette renversée)

Tombé, pas p. tb.

Tortillé (v: Coupé retourné)

Tour, 1-2-3 tr.

Tour, en l'air trs.

Toumant, en q ou d

Tricotés (v: Battements doublés)

Troisième, la 3.me

V


Valse, pas de p. d. v:

Volteface vf:

Z

Zéphire, pas de (v: Jeté lancé)

Zéphire, brisés de (v: Brisés volées)

Zigzag, en 

Bournonvillový balety převedené do Labanovy notace

Tanec	Balet	Forma z roku
Mužská variace	<i>La Ventana</i>	1856, 1892, dnes
Dámská variace	<i>La Sylphide</i>	1849, 1865, dnes
Pánská variace	<i>Et Folkesagn (Lidový příběh)</i>	1854, 1867, dnes
Pas de trois	<i>Soldat og Bonde (Voják a venkovanka)</i>	1829
Pas seul Heleny	<i>Robert le diable (Robert ďábel)</i>	1841
Cracovienne		1842
Pánská a dámská variace	<i>Erik Menveds Brandom</i>	1843
Pas de trois	<i>Raphael</i>	1845
Dámská variace	<i>Psyché</i>	1850
Dámská variace	<i>Waldemar</i>	1853
	<i>Blomsterfesten i Genzano (Slavnost květin v Genzanu)</i>	1858
Pánská a dámská variace	<i>Abdallah</i>	1855
Danse sauvage	<i>Fjeldstuen (Skalní pokoj)</i>	1859
Tanec řeckých náčelníků	<i>Valkyrien</i>	1861
Dámská variace	<i>Pontemolle</i>	1866
Svatební tanec	<i>Thrymskriden</i>	1868
Mužská variace	<i>Arcona</i>	1875

SROVNÁNÍ BOURNONVILLOVÝCH ZÁPISŮ BALLABILE MRTVÝCH JEPTIŠEK

Houslový zkušební part 1833, 1841, 1848, 1855, 1863		Houslový zkušební part 1873		Houslový zkušební part 1893	
Takty	poznámky	Takty	poznámky	Takty	poznámky
Intrada					
1	sbor	1 - 13	/bez poznámek/	1 - 13	/bez poznámek/
9 - 13	Elle s'arrache des bras de la séduction				
Pas seul d'Helene					
1	<i>P. d. bras</i>	1	<i>Port de bras</i>	1 - 8	/jako v partituře 1873/
4	<i>Att.</i>	3-4	<i>Pirouette = Att 6 (2 bras)</i>		
5 - 6	<i>Retournez – att penchée</i>	5	<i>Tournez 9</i>		
8	Sbor	6 - 8	<i>Arabesque – pliée – relevé</i>		
9 - 11	à droite a à gauche	9 - 10	2 vlny cp – att a reculons	9 - 10	2 vlny <i>Cp att a</i> reculon K Robertovi
12 - 15	<i>Promenade – developpé a p. d. b.</i>	11 - 12	Bis	11 - 19	/jako v partituře 1873/
		13 - 15	<i>P.d. bras 9 Developpé (levá noha croisé vzad) p. d. b. – sbor</i>		
16 - 17	<i>Gl. Attitude bis</i>	16 - 17	<i>Cp – gl- att. Bis Chassé (dessous)</i>		

			<i>cp</i> <i>Btm 9</i>		
18 - 19	<i>Gl. en remontant</i> 2 fois 3.me	18 - 19	Bis à <i>gauche</i>		
		20 - 21	<i>Cp (dessous)</i> gl. – <i>att</i> en rem. 2 fois <i>Cp. btm</i>	20 - 21	<i>Cp (dessous)</i> gl – <i>att</i> en rem: 2 fois <i>Cp. Btm</i> (levou <i>croisé</i> vpřed)
21 - 22	<i>Cp. Btms.</i> – <i>Att:</i> suppliante	22	<i>Att</i> supplienate	22	(pravá noha vzad) 69 <i>Att:</i> <i>suppliante</i> (bedende = entreating)
23	Bis - encore	23	<i>Cp. Btm</i> (pravá vpřed)	23	<i>Cp. Btm</i> (pravá <i>croisé</i> vzad)
		24 - 25	<i>Att.</i> <i>suppliante</i>	24 - 25	<i>Att.</i> <i>Suppliante</i>
26 - 29	<i>Att.</i> <i>Penchée</i> – tournez <i>Assemblé</i> <i>Soutenu</i> <i>Promenade</i> – à <i>genoux</i> <i>p. d. b.</i>	26 - 27	<i>Cp. – penchée</i> (pravá noha <i>effacé</i> vpřed) a <i>deux bras</i>	26 - 32	/jako v partituře 1873/
		28 - 29	<i>Assemblé</i> – <i>Soutenu</i> .. <i>Att</i> – a la lyre		
		30 - 32	Tournez a terminez à genou – <i>relevé</i> Sbor		
33 - 36	<i>Cp. Brisé</i> – <i>att:</i> bis – <i>assemblé</i> entr a 4 cp.			33 - 36	<i>Brissé cp.</i> Bis <i>Ass ent.</i> <i>Relevé a p.</i>

	- <i>p. d. b. -</i>			<i>d. b.</i>
37 - 40	Bis -		37 - 40	Bis à gauche
41 - 44	<i>p. d. b. dégagées</i> 3 Att: en rem. -		41 - 42	<i>p.d. b. (dessous)</i> 3 fois
			43 - 44	<i>Att:</i> enlevées en rem:
45 - 55	<i>r. d. jambes</i> retournez (à genoux) Avancez vers lui Att: finale Fin -		45	<i>R. d. h.</i>
			46 - 51	Tournez a terminez à genou.....
			52	Tournez L. p. a arrive vers lui
			54 - 55	<i>Att:</i> <i>suppliante</i> (sic) finale

PŘÍLOHA Č. 6

Sergejevova sbírka – seznam notačních materiálů

Kompletní tituly

skladatel	titul	Typ dokumentu	Rok	obsah
A. Ch. Adam	<i>Le Corsaire</i>	Choreografická notace	1904 - 1906	1. jednání Grotto, Pas d'esclave, Danse des corsaires
				2. jednání Danse des forbans, Petit Corsaire, Scène dansante
				3. jednání Entrée des odalisques, Pas de trois des odalisques, Le jardin animé
A. Ch. Adam	<i>Giselle</i>	Choreografická notace	1903	1. jednání Entrée, Valčík, Scène dansante, Fête des vendanges (sólo, finále, pas de deux, galop)
				2. jednání Apparation et danse de la reine de willis, Pas de willis (sólo, pas de deux)
				Pas de deux z 1. jednání
		Synopse 1.		

		jednání		
		Klavírní výtah partitury		
		Manuskript partitury		
		Zkušební part pro housle		3 x part pas de deux (pollaca)
		Orchestrální party hudební partitury pro jednotlivé sekce orchestru		
I. Armsheimer	<i>Halte de cavalerie</i>	Choreografická notace	1904	waltz, mazurka, čardáš, pas de deux
J. Bayer	<i>Puppenfee</i>	Choreografická notace	1902	pas de trois 1. jednání, Ruská panenka, Valčík ožvlých panenek, Španělská panenka, Čínské panenky, Pochod panenek – Čajkovský, Variace čínské panenky, Polka, Variace španělské panenky, Panenka dítě – hudba A. Liadov, Japonská panenka, Ruský tanec, Pochod, Finále
H. Berlioz	<i>Trójanky</i>	Choreografická notace	1903	
G. Bizet	<i>Carmen</i>	Choreografická notace		Taverna, 2. jednání, 4. jednání,

				Fandango
A. Borodin	<i>Kníže Igor</i>	Choreografická notace	1931	Polovecké tance, Tanec poloveckých dívek
		Orchestrální partitura		
		Vokální party	1899	
		Vokální party		
		Choreografická notace		Tanec poloveckých dívek, Polovecké tance, nepojmenovaný tanec z opery, Hopak z opery Májová noc Rimského Korsakova
E. Delvedez	<i>Paquita</i>	Choreografická notace	1904 - 1905	1. jednání Entrée, Scène dansante, Pas de trois, Pas de manteaux, Pas de sept bohémienne, Cikánská variace 2. jednání 3. jednání Quadrille, Gavotte, Mazurka, Grad pas ³¹⁸
		Manuskript libreta	10. 12. 1922	
		Manuskripty hudebních		

³¹⁸ Včetně variace na hudbu R. Driga.

		partů		
		Manuskript klavírního výtahu partitury		
		Manuskript partu pro housle		
		Orchestrální partitura		
L. Delibes	<i>Coppélia</i>	Choreografická notace		1. – 3. jednání 2. jednání s popisem pantomimických scén Samostatná notace Gallopu ze 3. jednání a variace T. Karsaviny
		Manuskript klavírního výtahu partitury		
		Klavírní výtah partitury		
L. Delibes	<i>Lakmé</i>	Choreografická notace	15. 9. 1903	
R. Drigo	<i>Le Reveil de Flore</i>	Choreografická notace		Pas d'action, Nocturne, Petite scene a scherzo, Zjevení Aurory a valčík, Zjevení Apollona, Entrée zefýra, Entrée kupida, Pas d'action, Entrée Merkura, Pochod (Bacchanale), Finále a galop
		Choreografická notace		Aurora, Diana, Hébé, Amour

R. Drigo	<i>Forêt enchantée</i>	Choreografická notace		
		Sled tanců		
		Orchestrální partitura		
		Klavírní výtah partitury		
R. Drigo	Suita z baletu <i>Esmeralda</i>	Orchestrální partitura		
R. Drigo	<i>Harlequinade</i>	Choreografická notace		
		Klavírní výtah partitury		
		Orchestrální party		
		Manuskript orchestrální partitury		
R. Drigo	<i>Kouzelná flétna</i>	Choreografická notace		
		Klavírní výtah partitury		
		Manuskript orchestrální partitury	1923	
		Manuskripty orchestrálních partů		
R. Drigo	2 airs de ballet	Orchestrální party		
R. Drigo	<i>Talisman</i>	Choreografická notace		
		Náčrt jeviště a jevištních akcí		
		Manuskript orchestrální partitury		
A. Arensky	<i>Nal et Damayanti</i>	Choreografická notace	1908	
A. Glazunov	<i>Raymonda</i>	Choreografická notace		1. jednání Hry a tance, Entrée, Valse, Pizzicato, La romanesque, Raymondina

				<p>variae</p> <p>1. jednání, 2. scéna Sen, Grand pas d'action</p> <p>2. jednání Pochod, Pas d'action, Pas des esclaves sarrasins, Pas des Moriscos, Pandéros, coda Raymondina variae</p> <p>3. jednání Čardáš, Mazurka, Galop, Pas classique hongroise, Raymondina variae</p>
		Klavírní výtah partitury	1898	
		Manuskript orchestrální partitury		
A. Glazunov	<i>Ruses d'amour</i>	Choreografická notace		
		Klavírní výtah partitury	1899	
		Orchestrální party	1904	
A. Glazunov	Valse de concert, op. 47	Klavírní výtah partitury	1894	
M. Glinka	Polonéza	Partitura		
M. Glinka	Mazurka	Partitura		
M. Glinka	Krakowiak	Partitura		

M. Glinka	<i>Život za cara</i>	Manuskript partu pro housle		
		Choreografická notace		Polonéza, Mazurka, Valčík
M. Glinka	<i>Ruslan a Ludmila</i>	Choreografická notace		
		Choreografická notace	1902	
		Choreografická notace	1911	
P. L. Hertel	<i>Danse bohémienne</i>	Manuskript klavírního výtahu partitury		
		Orchestrální partitura		
		Manuskript orchestrální partitury		
Ch. Gounod	<i>Faust</i>	Choreografická notace		
P. L. Hertel	<i>La fille mal gardée</i>	Choreografická notace	1903	1. jednání Scène dansante, Pas de ruban
		Choreografická notace	1906	2. jednání Danse bohémienne, Valse comique, Pas de bouquete
		Choreografická notace		2. jednání Scène mimique, Scène dansante
		Choreografická notace		3. jednání Le provencale, Galop, Valse, Bourée, Coda
		Choreografická notace	1905	
		Choreografická		

		notace nedatovaná		
		Manuskript klavírního výťahu partitury		
		Manuskript orchestrální partitury		
		Manuskript orchestrálních partů		
N. Krotkov	<i>Caprices du papillon</i>	Choreografická notace	1898	Adagio, Coda, Berušky, Mouchy, Kobylky, Pochod, Variace, Moucha a pavouk, 4 motýli, Sbory
		Manuskript klavírního výťahu partitury		
A. Liadov	<i>Une tabatière à musique</i>	Orchestrální party	1897	
F. Liszt	<i>Zweite ungarische rhapsodie</i>	Partitura		
		Orchestrální party		
J. Massenet	<i>Esclarmonde</i>	Choreografická notace	1905	
G. Meyerbeer	<i>Hugenoti</i>	Choreografická notace		
G. Meyerbeer	<i>Prorok</i>	Choreografická notace		
L. Minkus	<i>La Bayadère</i>	Choreografická notace		1. – 4. jednání
L. Minkus	<i>Rêve du Radjah</i>	Choreografická notace	1930	Stíny, Rádžův sen, Variace, Indický tanec
		Manuskript		

		klavírního výťahu partitury		
		Manuskripty orchestrálních partů		
		Manuskript části hudební partitury		
		Manuskript partitury		
M. Mussorgskij	<i>La foire de Sorotchinski</i>	Klavírní výťah partitury		
E. Napravnik	<i>Dubrovsky</i>	Choreografická notace		
J. Offenbach	<i>Hoffmanovy povídky</i>	Choreografická notace		
C. Pugni	<i>Esmeralda</i>	Choreografická notace	1903 - 1923	1. jednání 2. jednání Adagio, Variace Pas de deux 2. scéna 4. scéna Poslední jednání
		Zkušební partitura pro housle		
C. Pugni	Suita z baletu <i>Esmeralda</i>	Partitura		
C. Pugni	<i>Gazelda</i> ³¹⁹	Choreografická notace		
		Manuskript klavírního výťahu partitury		
		Manuskript orchestrální partitury		
		Manuskripty orchestrálních partů		

³¹⁹ Jako původní choreograf uveden J. Perrot.

C. Pagni	<i>Конёк Горбунок (Koníček Hrbáček)</i>	Synopse		
		Choreografická notace	1904	
		Choreografická notace	1904 - 1912	Frescoes ³²⁰ 1. pokoj, Chánova žena ³²¹
		Choreografická notace	1910	
		Choreografická notace nedatovaná		
		Choreografická notace		Poslední jednání – Děti Čardáš ³²² Ukrajinský, polský a litevský tanec, Mazurka, ruský tanec ³²³
		Choreografická notace	1912	
		Manuskript orchestrální partitury	1924	
		Manuskript orchestrální partitury		
		Manuskript klavírního výtahu partitury		
		Klavírní výtah partitury		
		Manuskript orchestrálních partů		
C. Pagni	Pas des Étoiles	Manuskript orchestrální partitury		
F. Liszt	<i>Maďarská rapsodie č. 2</i>	Manuskript houslového partu		

³²⁰ Pravděpodobně z Petipovy inscenace 1904.

³²¹ Z Gorského inscenace 1912.

³²² Pravděpodobně z Petipovy inscenace 1904, choreografie snad L. Ivanov.

³²³ Pravděpodobně z Petipovy inscenace 1904.

C. Pagni	<i>La Fille du Pharaon</i>	Choreografická notace	1903 - 1906	Prolog V pyramidě Lov Ramzea 2. jednání Pas d'action Pas de trois, Rybářův domek 3. jednání Řeky Synopse 1. – 3. jednání Poslední jednání
		Manuskript zkušebního partu pro housle		
		Manuskript orchestrální partitury		
C. Pagni	<i>Roi Candaule</i>	Choreografické notace nedatované		
		Obsah a scénosled		
		Choreografická notace	1903 - 1904	Prolog 1. – 3. jednání Scéna otravy
		Choreografická notace 1906	1906	
		Manuskripty zkušebních partů pro housle		
		Manuskripty klavírního výtahu partitury		
		Manuskript		

		orchestrální partitury		
		Manuskripty orchestrálních partů		
S. Rachmaninov	<i>Italská polka</i>	Manuskript orchestrální partitury		
		Klavírní výtah partitury	1912	
		Manuskripty orchestrálních partů		
N. Rimsky-Korsakov	<i>Sněhurka</i>	Klavírní výtah partitury	1908	
N. Rimsky-Korsakov	<i>Let čmeláka</i>	Klavírní výtah partitury	1928	
N. Rimsky-Korsakov	<i>Májová noc</i>	Choreografická notace	1910	
N. Rimsky-Korsakov	<i>Servilia</i>	Choreografická notace	1902	
N. Rimsky-Korsakov	<i>Sadko</i>	Choreografická notace		
N. Rimsky-Korsakov	<i>Carova nevěsta</i>	Choreografická notace	1907	
A. Rubinstein	<i>Catarina</i>	Manuskripty klavírního výtahu partitury		
		Manuskript orchestrální partitury		
A. Rubinstein	<i>Valse-caprice</i>	Manuskript klavírního výtahu partitury		
		Orchestrální partitura		
C. Saint-Saëns	<i>Le cygne</i>	Orchestrální party		
J. Sentis	<i>Pilarica jota</i>	Klavírní výtah partitury s orchestrálními party		
P. I. Čajkovskij	<i>Щелкунчик (Louskáček)</i>	Choreografická notace	1909	1. jednání 1. jednání, 2. scéna – Vločky

				2. jednání – Španělský tanec (Čokoláda), Káva, Čaj, Danse des mirlitons, Valčík, Pas de deux
		Manuskript orchestrální partitury		
		Manuskripty orchestrálních partů		
P. I. Čajkovskij	<i>Piková dáma</i>	Choreografická notace		
P. I. Čajkovskij	<i>Spící krasavice</i>	Choreografická notace		Prolog, 1. – 3. jednání
		Klavírní výtah partitury		
		Manuskripty klavírního výtahu partitury		
		Manuskripty orchestrálních partů		
P. I. Čajkovskij	<i>Střevíčky</i>	Choreografická notace	1906	
G. Verdi	<i>Aida</i>	Choreografická notace	1903	
		Choreografická notace		
G. Verdi	<i>Rigoletto</i>	Choreografická notace	1906	
G. Verdi	<i>La Traviata</i>	Choreografická notace		
A. Vizentini	<i>Élèves de Dupré</i>	Choreografická notace	1907	1. jednání – 1. – 7. scéna Sólo Camargové 2. jednání – La gaillard, L'allemande,

				Le passe-pied, Le minuet de Marly, Le passacaille, Výňatek z opery Manon Polonéza
		Manuskript klavírního výťahu partitury		
A. Vientini	<i>L'Ordre du Roi</i>	Manuskript orchestrální partitury	1887	
		Manuskript zkušebního houslového partu		
R. Wagner	<i>Tannhäuser</i>	Choreografická notace		
		Klavírní výťah partitury	1914	
		Orchesterální partitura		
		Orchesterální party		
?	?	Manuskript klavírního výťahu partitury		
C. Pugni	<i>La calabraise</i>	Manuskripty orchestrální partitury		
?	<i>Gavotte de la princesse</i>	Orchesterální partitura		
A. Poncielli	<i>Gioconda</i>	Choreografická notace		
?	<i>Matelot</i>	Manuskript orchestrální partitury	1913	
C. Cui	<i>Kavkazský zajatec</i>	Choreografická notace	1907	
Ch. Gounod	<i>Romeo a Julie</i>	Choreografická notace		

A. Dargomyžskij	<i>Rusalka</i>	Choreografická notace	1905	
		Choreografická notace		
A. Serov	<i>Judith</i>	Choreografická notace	1907	
?	?	Choreografická notace		
R. Drigo	<i>Don Quijote</i>	Manuskript orchestrální partitury		

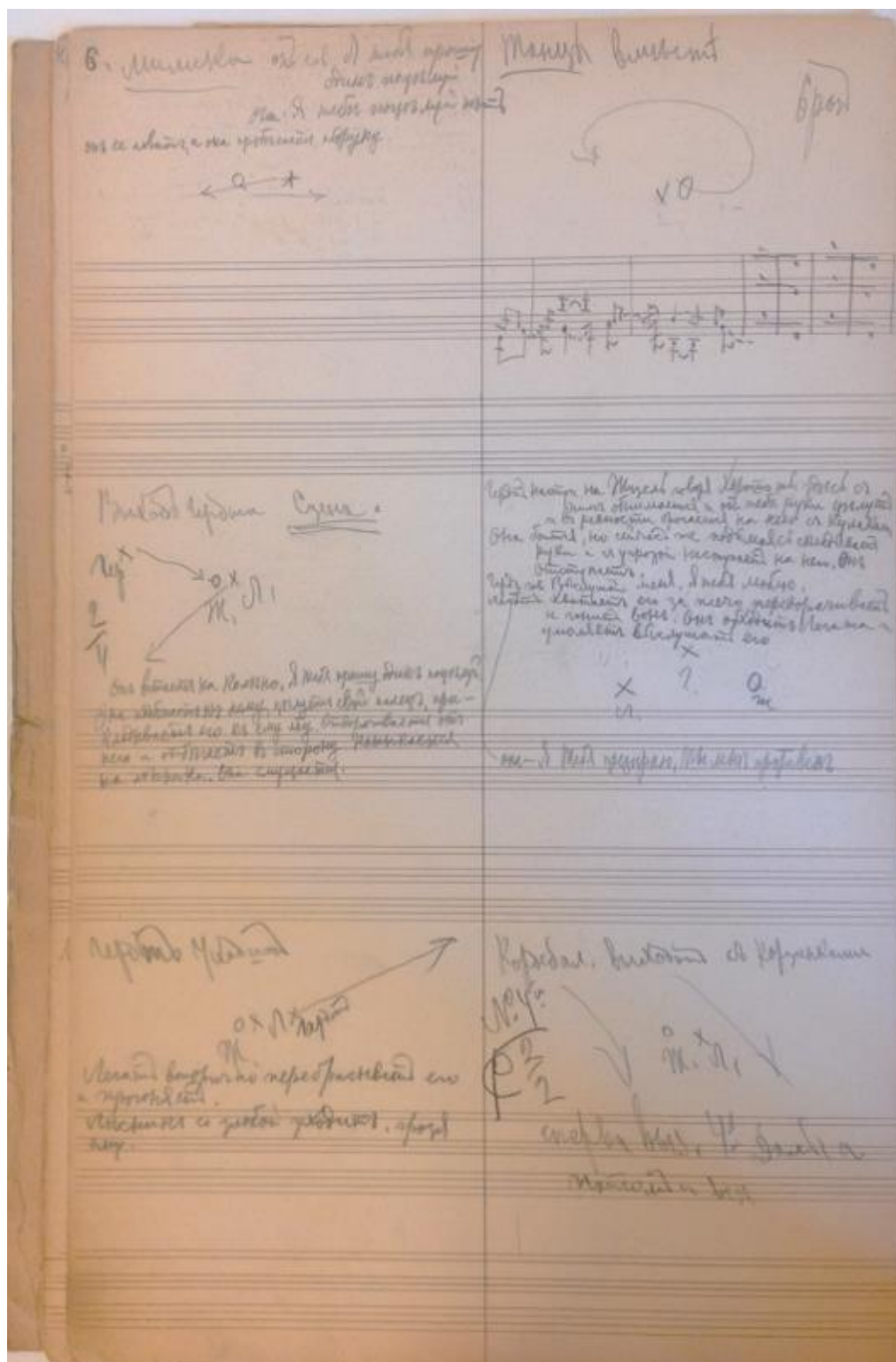
Struktura klavírního výtahu partitury *Labutího jezera* ze Sergejevovy sbírky

Prolog	
Předehra - <i>andante</i>	
č. 1 scène - <i>allegro</i>	Příchod přátel
č. 2 – <i>Pas de trois</i>	
<i>Entrada allegro</i>	
<i>Andante</i>	
<i>Allegro simplice</i>	
<i>Moderato</i>	
<i>Allegro</i>	
<i>Coda allegro vivace</i>	
č. 3 scène – <i>allegro moderato</i>	Příchod královny
č. 4 <i>valse corps de ballet</i>	
č. 5 <i>pas d'action - andantino</i>	Tanec vychovatele a vesničanky
č. 6 scène	
č. 7 <i>danse de coupe polacca</i>	
č. 8 scène finale	
1. jednání	
č. 1 scène - <i>moderato</i>	Tanec labutí
č. 2 scène – <i>allegro moderato</i>	Lovci
č. 3 scène – <i>allegro</i>	Příchod Odetty
č. 4 valse – <i>danse des cygnes</i>	Tanec labutí
č. 5 scène - <i>andante</i>	Pas de deux
č. 6 <i>allegro moderato</i>	Tanec velkých a malých labutí
č. 7 <i>danse generale valse</i>	Labutě - sólistky
č. 8 scène – <i>moderato assai</i>	Tanec Odetty
č. 9 coda - <i>allegro vivace</i>	
č. 10 scène finale - <i>moderato</i>	
2. jednání	
č. 1 scène – <i>allegro giusto</i>	
č. 2 scène – <i>allegro valse</i>	Tanec nevěst
č. 3 scène - <i>allegro</i>	Scéna s královnou, příchod Rothbarta a Odilie
č. 4 <i>allegro non troppo</i>	Španělský tanec
č. 5 <i>allegro moderato</i>	Neapolský tanec
č. 6 <i>moderato assai</i>	Čardáš

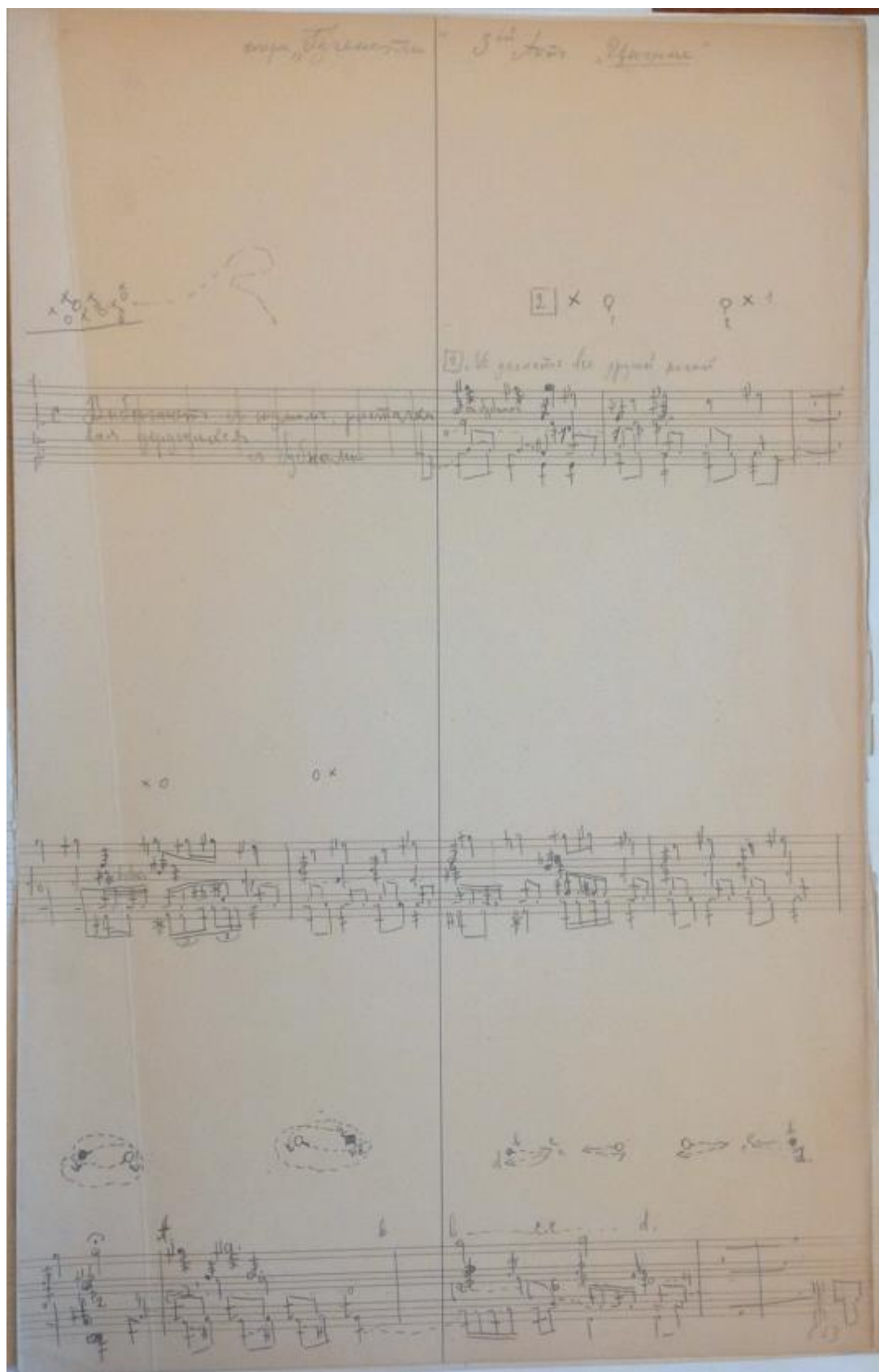
č. 7 mazurka		Polský tanec	
č. 8 <i>pas de deux</i>			
	<i>tempo di valse</i>		
	<i>andante</i>		
	<i>valse</i>		Princova variace
	<i>moderato</i>		Odiliina variace
	<i>coda – allegro molto vivace</i>		
č. 9 scène - <i>allegro</i>			
3. jednání			
č. 1 entracte – <i>moderato</i>			
č. 2 <i>tempo di valse</i>		Tanec sboru	
č. 3 <i>allegro agitato</i>		Příchod plačící Odetty	
č. 4 <i>andante</i>		Příchod prince	
<i>allegro moderato</i>		Tanec sboru	
scène finale – <i>allegro agitato</i>		Souboj prince s Rothbartem	

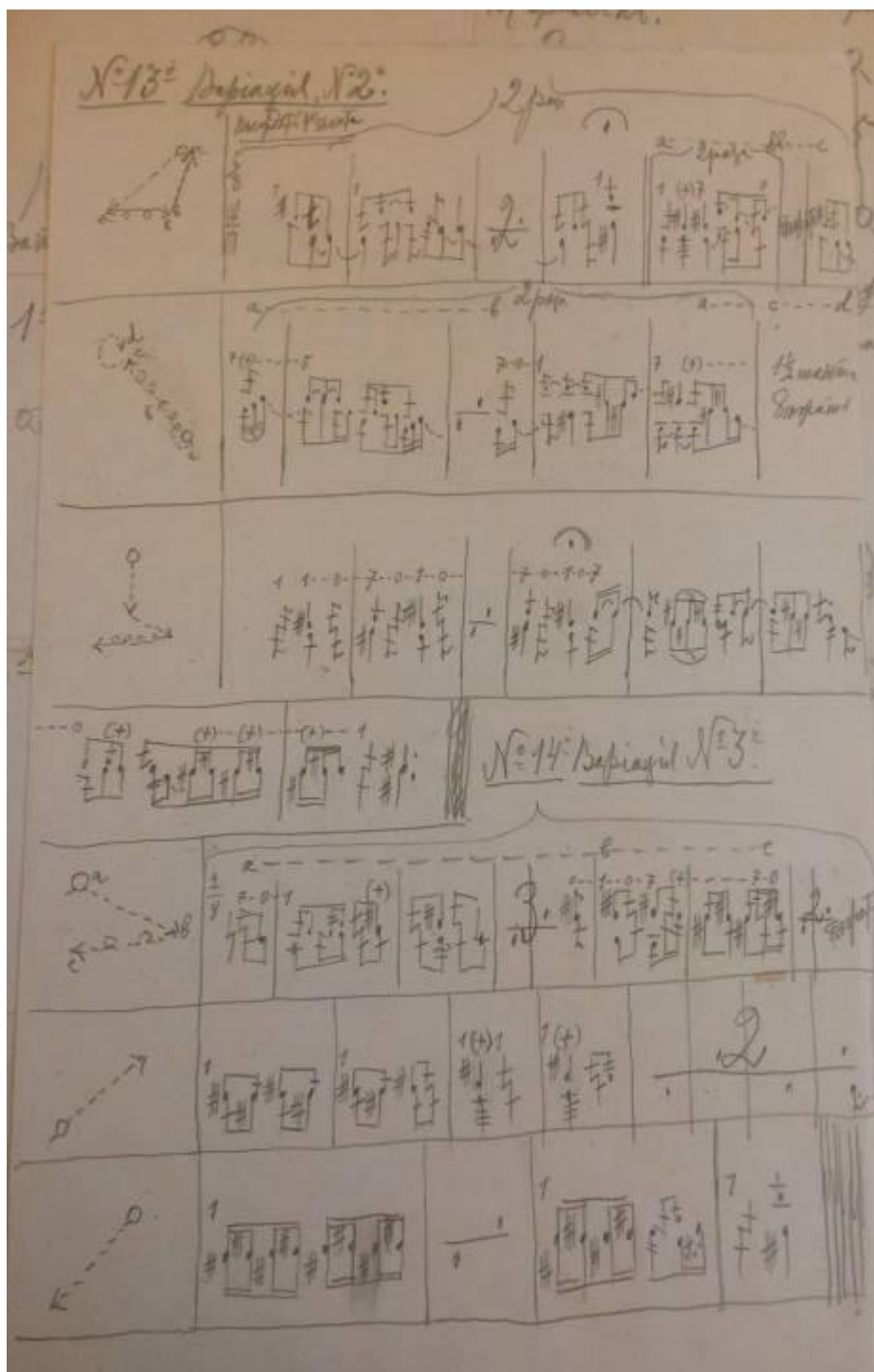
PŘÍLOHA Č. 7

Ukázky Stěpanovovy notace ze Sergejevovy sbírky

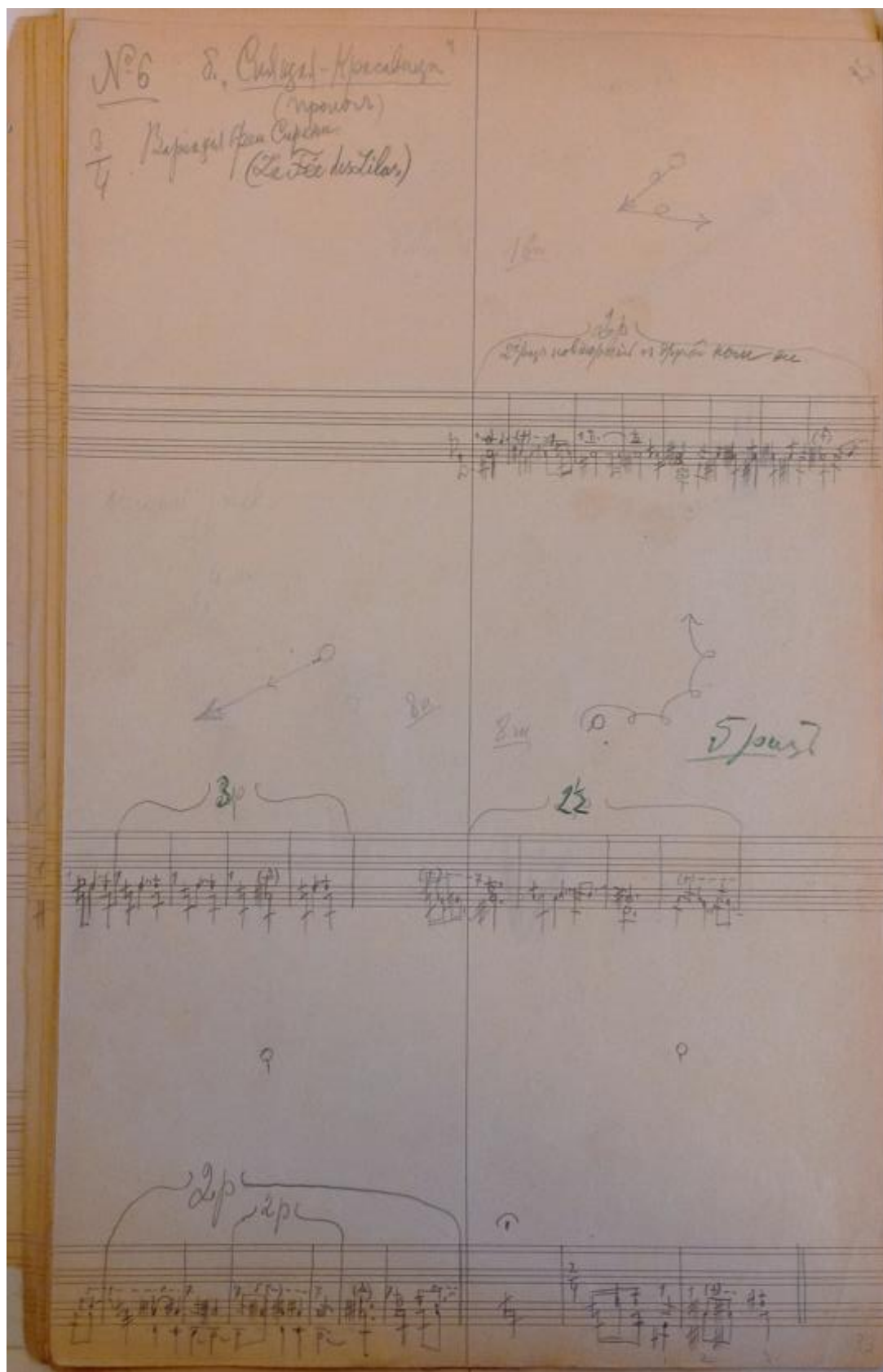


První jednání baletu *Giselle*.

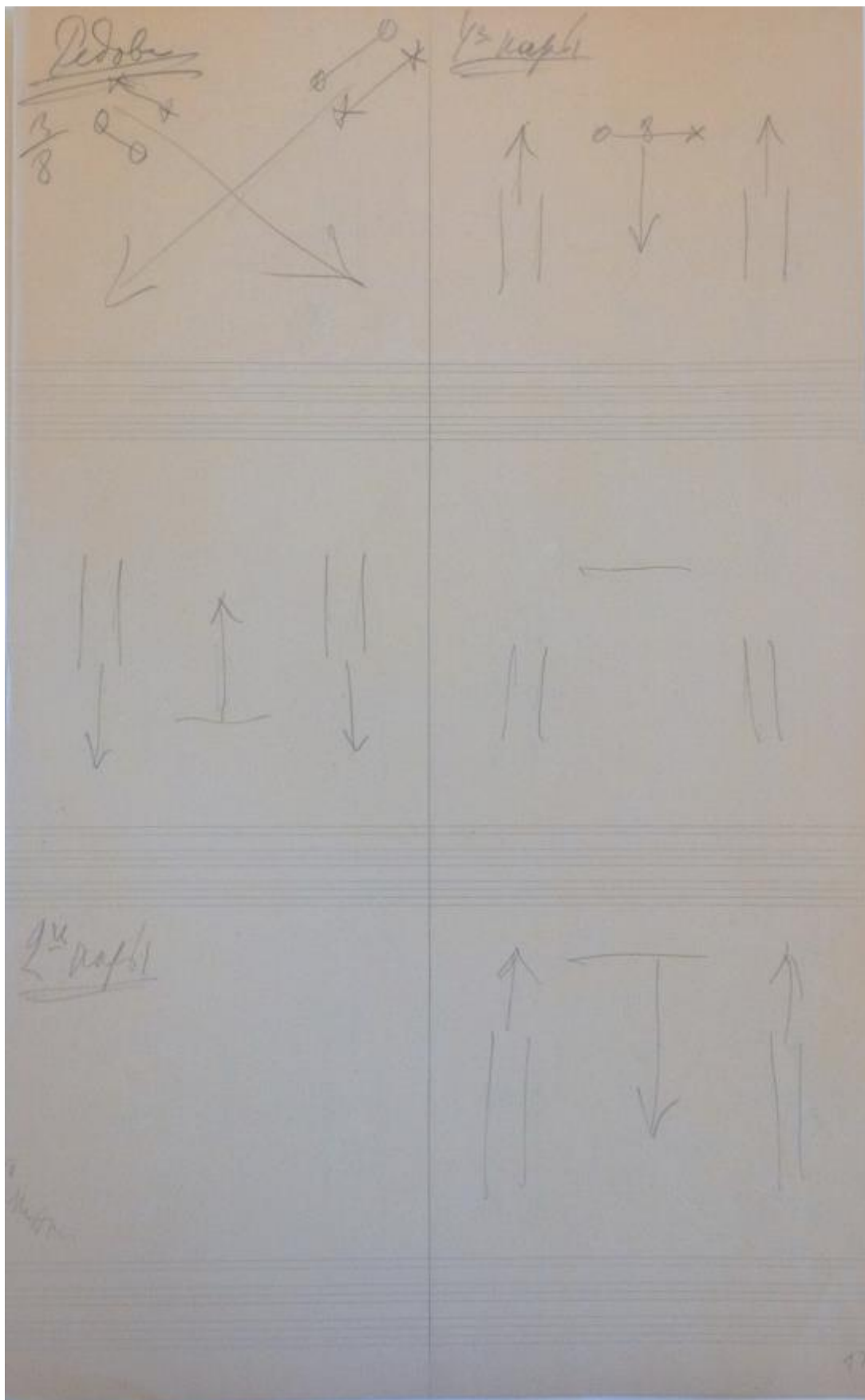




2. variace ze zápisu baletu *Rádžův sen* (= 2. variace sólové tanečnice Stínu z Království stínů z baletu *La Bayadère*).



Jedna ze zapsaných variant variace Šeříkové víly z prologu baletu *Spící krasavice*.



Redova z opery *Prorok*.

PŘÍLOHA Č. 8

Dobové fotografie



1. jednání baletu *La Bayadère*, 1900.



Prolog *Spící Krasavice*, 1890.



Scéna baletu *Raymonda*, 1898.



1. jednání baletu *Raymonda*, 1898.



Marie Petipa v kostýmech Šeříkové víly, *Spící krasavice*, 1890.



Anna Johanson jako víla Candide
Spící krasavice, 1890.



Olga Preobraženská a Alfred Bekefi, *Le Corsaire*, 1899



Agrippina Vaganova, *Grand pas classique*,
Raymonda, 1898.



Václav Nižinský, Jean de Brienne
Raymonda, 1907.



Pavel Gerdt jako Princ, *Labutí jezero*, 1895.



Agrippina Vaganova, *Pas de trois, Paquita* 1910.



Anna Pavlova, *Dcera faraona* 1906.



Marie Petipa a Alfred Bekefi, čardáš
Labutí jezero, 1895.



Postavy z baletu *Kouzelné pilulky*
představující biliard, 1886.



Matilda Kšešinská a Pvel Gerdt, Království stínů z baletu *La Bayadère*, 1900

Karikatury tanečníků konce 19. století³²⁴



Henriette Grimaldi



S. Lukianov

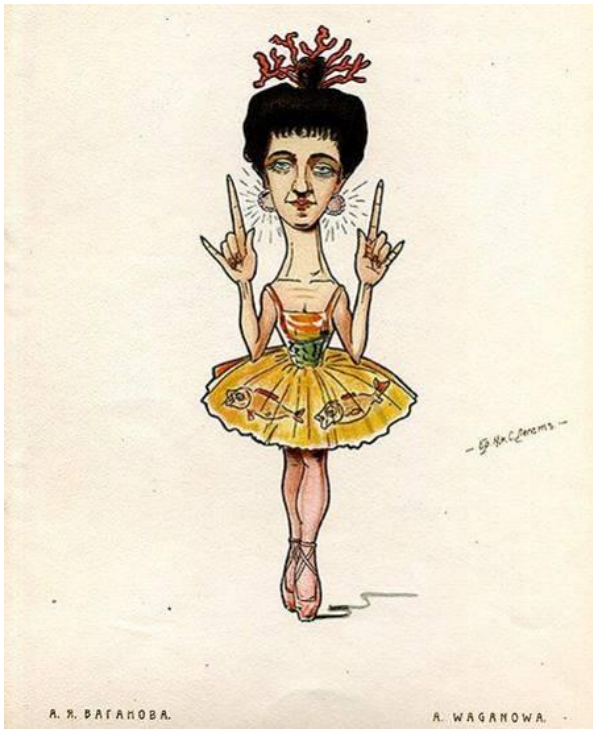


E. Eduardova



V. Tichomirov

³²⁴ Autory karikatur jsou bratři Nikolaj a Sergej Legatovi.



Agrippina Vaganova



Vera Trefilova



Varvara Rychljakova



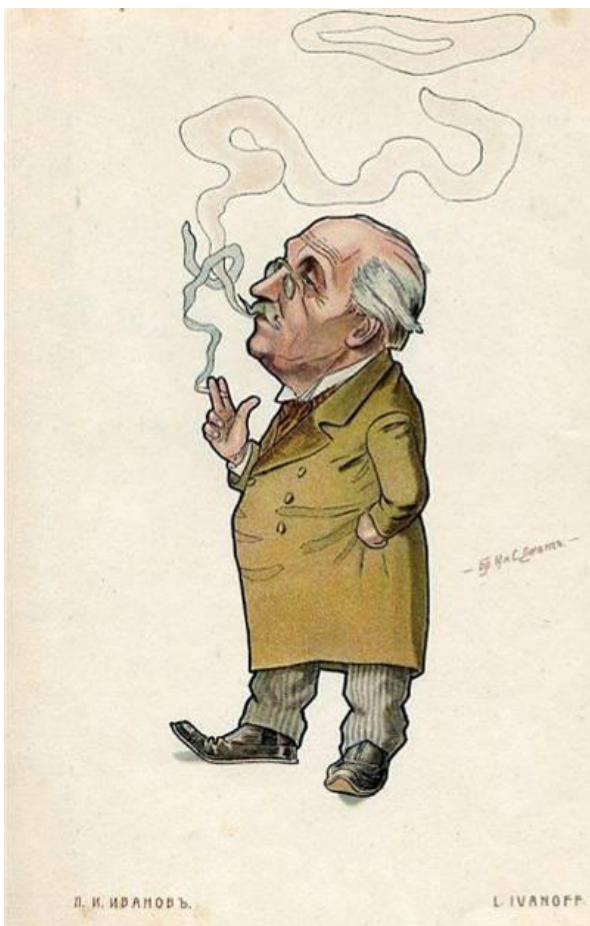
Pierina Legnani



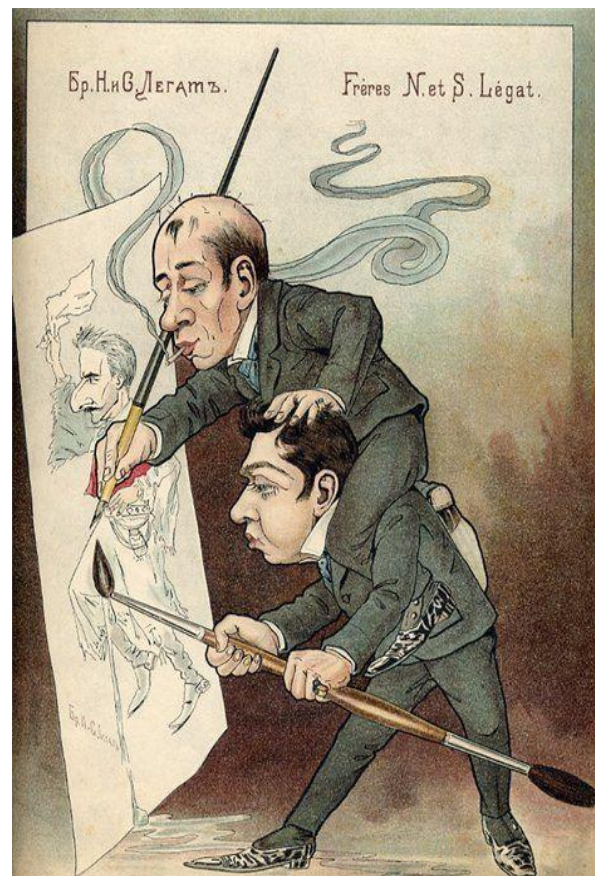
N. Bakerkina



Alexander Čekrygin



Lev Ivanov



Sergej a Nikolaj Legatovi

PŘÍLOHA Č. 9

Příspěvek D. Fullingtona na konferenci Die Welt Des Marius Petipa 27./28. ledna 2007

Looking at ballet in St Petersburg in the middle of the 19th century: they were relying fairly heavily on Parisian imports such as Giselle, Paquita, Esmeralda or Corsaire. Under Petipa, the ballet added a number of new works and developed a style that was an amalgamation of French, Italian and Russian influences as well. So by the time we reach 1900 there is a large repertoire of original Russian works and French works that were revised and revived in St Petersburg.

The Stepanov Notation System was developed in 1891 by Vladimir Stepanov who was a dancer at the Imperial Theatre. He got a leave of absence to go to Paris and study anatomy and he developed his system of notation which written down is based on the western classical music system of staves and notes with time values and other symbols relating to music which are now relating to dance. He died quite young, in 1896, shortly after he had developed his system and shortly after, it was authorised for use in the ballet and authorised to be taught to the students in the ballet school.

After he died, Alexander Gorsky took over as the one who was responsible for notating ballets and teaching notation. He was transferred to Moscow in 1900 and Nicolay Sergeyev took over from there and was responsible for notation until he left Russia in 1918. Sergeyev was regisseur in St Petersburg from 1903 until 1918. When he left Russia, he took with him, as far as we know, all the extant notations and a number of other documents he added to his collection over the years – and that is what we have now preserved at Harvard University in Cambridge, Massachusetts.

So just a little bit about how the notations were used between Sergeyev leaving Russia and the whole set of documents winding up at Harvard. In 1921, Sergeyev staged *Sleeping Beauty* for Diaghilev who called it *The Sleeping Princess*. Diaghilev wanted to change certain things; it was a revival of course. He wanted to add things, change some of the music, steps for the London audience who was going to see it. Sergeyev was not very happy about that, so he was not on board for the entire production, but he did set some of the ballet. Then he went to Riga in Latvia where he set ballets for the Latvia National Theatre and at this point of time, he added a lot of musical scores to the collection. A lot of the scores at Harvard are signed by a copyist and dated during those Riga years. That is how much of the music which is in the collection – and some of it is very valuable because it is unpublished – found its way to Sergeyev. He mounted *Giselle* for the Paris Opera Ballet in 1924 and again in 1932 for London's Camargo Society. So he had already staged ballets for Diaghilev who was very active from 1909 to 1929 with the Ballets Russes. He was staging for Paris Opera, he staged in Latvia in Riga and then from 1933 to 1939 he staged, as we all know, a number of ballets for the Vic-Wells Ballet which then was Sadler's Wells Ballet and ultimately the Royal Ballet; these included *Coppélia*, *Giselle*, *Nutcracker*, *Swan Lake* and *Sleeping Beauty*, so five very important works. And then after his association with the Vic-Wells Ballet, he was associated with the International Ballet which was run by Mona Inglesby. That company was in existence from 1941 to 1953. He staged *Sleeping Beauty* for the International Ballet and a number of other works, including the *Kingdom of the Shades* scene from *Bayadère* which, we believed, did not make it to stage but almost did.

And then Sergeyev died in 1951. His collection went to a disinterested friend or colleague and Mona Inglesby convinced her father to buy the collection from that man. She eventually sold it to Harvard Library in 1969 for I think something like \$-US 7500, which is really nothing based on what the collection includes. Then it sort of lay dormant for a while and the only one who was really looking at the collection was a gentleman in the University of Michigan, John Wiley, who wrote about the collection in the early 70s for the Harvard Library Review and then again in his book *Tchaikovsky's Ballets* which came out in 1985; he has since written about Lev Ivanov as well. Wiley gave a lot of information about what was included in the collection in his Harvard Library Review article and just raised all sorts of questions that one would raise: How do you use these notations? How do you use them in conjunction with other sources? How do you deal with the fact that most of the notation does not have music notated along with it on the same page? How do you put the steps to the music? What do you do with incomplete notations? What do you do about mistakes? What do you when only legs and feet are notated and there is no body and there are no arms? All that sorts of questions were raised.

I received a copy of Wiley's book on Tchaikovsky just shortly after it was published, I think, as a gift in 1985. And that was how I became aware of the notation system. For me it was very interesting because I was trained

as a musician and I thought that it was a way I could get involved with classical ballet which was an area I worked in, but not directly with dance at that time. And then of course the Kirov mounted a beautiful production of *Sleeping Beauty*, a beautiful production of *La Bayadère*. Since the notations had begun to be used again, I was fortunate to be able to set the *Jardin Animé* scene on the School of Pacific Northwest Ballet in Seattle, where I live, in 2004. And then this project with the Bavarian State Ballet came out of that work and I have worked now on more dances from *Corsaire*. And it is those dances I want to talk to you about today and give some explanations about how we came to the decisions we came to and how we dealt with problems and issues in working with the collection. The collection itself, just for physical size: it fits in 31 archival boxes at Harvard and they will bring them out for you if you fill out the right papers. *Swan Lake* is catalogued separately; I don't know the whole story behind that, so that adds another box or so.

24 ballets are notated and they are notated all differently as far as completeness goes. Some sections of ballets are very completely notated or begin completely and then trail off and somebody, another scribe, began to write the ballet down. There are also 24 opera ballets. These tend to be the sketchiest of the collection where you might just have the ground plan with arrows, Xs for the men, Os for the women, and some written instructions, but no steps at all. And I have not even tried to work on any of those, that's a real sort of crap shoot, so to speak.

Other sources in the collection include full orchestral scores, orchestral parts. So we are talking a lot of printed material here, a lot of those show practical use, lots of markings in the orchestral scores, all different kind of coloured pens and so forth, piano reductions, some are printed, some are handwritten, some are handwritten in pencil even, so you have to be careful with those, some are handwritten in ink. You have a lot of programmes from the Mariinsky Theatre, some span a period of time, so you may have several programmes from *Le Corsaire* that span a number of years and you can trace how various dances came in and out of the production. This is very helpful in looking at the really famous *pas de deux* or *pas de trois* and seeing how that may have evolved or come in and out of repertoire during the early years of the 1900s. There are photographs, there are a few costume design drawings that seem to have come from Sergeyev's years in the West. With *Corsaire*, we have a choreographic notation which is worked on by at least three different scribes. We can assume that some of the earliest notations very likely were written out by Stepanov although we don't have sort of validated examples of his handwriting, perhaps some by Gorsky after that.

Sergeyev notated a lot of work. By the time he was notating, most of the ballets are notated just for legs and feet, not for torso, head and arms. The way the notation system works: you have staves and lines like music and you have four lines going across the page. And that is how feet and legs are notated: stem down: right leg, stem up: left leg. Above that you have a three-line stave and that is where arms are notated: stems down: right arm, stems up: left arm. And above that a two-line stave for head and torso: movements forward and back, into the side, the neck twisting. And there are all kinds of marks that are put alongside the note values which tell you how hands and extremities are to be held. There are certain signs to show whether the foot is touching the ground or whether the foot is in the air, whether the foot is flat, *demi-pointe* or on *pointe*. So a lot of detail, but of course a fairly limited vocabulary which means that it is fairly manageable once you get used to working with it.

The biggest difficulty is coordinating the steps to the music. There are only a few notations in the collection that included the written music in tandem with the notation on the same page. One of these is the *Jardin Animé* scene in which we have paper that is laid out in a horizontal fashion and we have the rehearsal score for two violins written across the top marked out in measure numbers and below that, we have the notation, also marked out in measure numbers using musical time values. So you can see exactly how it is lined up, obviously very helpful. Half of the *Jardin Animé* scene is notated very carefully, it is notated in ink, in cursive, very elegant script and it looks to me as though the notation itself was intended to be a work of art. The *Awakening of Flora*, a part of it, is notated in a similar fashion; this dates from 1894. This would be when Stepanov was still alive and still working with the notation, so it is possible, and I can certainly be corrected about this, that *Jardin Animé* was notated in a similar time frame which would predate the 1899 revival of *Corsaire*. Now this is supported by the fact that dancers' names don't appear in the notation. In most of the notations, particularly those by Sergeyev, a dancer's name will be included in the notation next to the symbol representing them in the ground plan. So instead of Gulnara for 1899, you have *Preobrazhenskaja*, *Legnani* for *Medora* in a couple of cases, and other dancers who played those same roles, too, depending when the particular dance was notated. Some of the *Corsaire* notations date as late as 1905/1906. So we are looking at an about 12- to 14-year span for

the notation of this ballet over time. About halfway through *Jardin Animé*, this nice script trails off and we start to get a less formal script, we get notations in pencil. However, it looks like the individual who is notating this – perhaps it was Sergeyev – respected the fact that this is a very complete notation with lots of detail and included quite a bit of detail as well. In addition to this formal manuscript, we have other choreographic notations from *Jardin Animé* in a less complete style. This is on a page that is not horizontal but vertical. It is divided into six squares that are read 1, 2, 3, 4, 5 and 6. There is no place for the music. What you have is a blank space for the floor plan and below it, you have the three staves 2, 3 and 4 for the notation and on most of these, only legs and feet again are notated. But with *Jardin Animé* we have a complete notation with torso and arms of the opening section when the six girls are on stage and six more come on. And then, that trails off and that's the end of it as though someone after notating that bit realized "Oh, there is already a better notation of this existing, I'll just take that and finish it up." That is sort of my theory at this point: that *Jardin Animé* was notated about halfway through in the early to mid-1890s and then, some time in conjunction or shortly after the 1899 revival, it was finished up. So this may mean that you have got two versions of *Jardin Animé* that were put together in one. We also have different variations for *Medora* and *Gulnara* preserved.

We know that it was common for variations to be switched in and out of a ballet. A variation that was a good variation for a dancer might replace an existing variation because that ballerina wanted to dance that variation or the ballet master decided that the ballerina would look better in this variation... there is probably a number of reasons. In the *Jardin Animé* scene, the variation for *Gulnara* is not set to the original Delibes music. It is set to a piece of music I have not been able to identify. It is not particularly characterful music so it is hard to identify the composer; it is quite simple and plain. If I took my best guess I would say Pugnani, at least in the style. This is a variation in 2/4 time. And in working with Bavarian State Ballet, we had the priority not only of trying to revive what we could from the notations, but also the priority to include as much music from the original French productions as possible.

Over time, *Corsaire* had put into it music by a variety of composers, lots of composers. If you read Maria's article in the programme book, you see that in some point in the 20th century, there were nearly twenty composers represented in this ballet. Now if you think about *Corsaire* and Russia, by the time it got to Russia it was already being changed. We can't go back to the French original; we have no notation from that. We do have music scores, but by the time it came over to St Petersburg, music by Pugnani was being added, music by other composers, eventually music by Drigo was added, the *Pas de fleurs* or *Jardin Animé* by Delibes was being added. So already when we are dealing with Russian sources from the 1890s and 1900s, we have a ballet that is a big mix of music and dances, so already many decisions to be made, even if we are trying to go back just that far and recover what some of the steps are. So with *Jardin Animé*, we decided that since Delibes had written the music in 1867 and it predated most of the changes in the Russian productions, we would try to use that original music and put it back in its original order that Delibes had laid out. So what we did with the *Gulnara* variation is: we took the steps from the notated variation which was in 2/4 time and we looked at the original Delibes music which is also in 2/4 time and roughly the same length and roughly the same phrase lengths. And then, we took the choreography and put it on the Delibes. It's kind of an extreme decision to make because what you are getting is either the choreography that went with this music or the music that went with that choreography - you are taking one off the other. But this was the case where we allowed the music to be the number-one priority. So what you saw last night and what you see tonight with *Gulnara's* variation are the steps that were written in the notation around maybe 1894/95, but the music that Delibes composed in 1867 – that is simply the choice we made to honour two different conflicting priorities.

Now *Medora's* variation is different. It's the one where she goes to the clover which is set up by the little children with their garlands. This is notated in the notation in the latter half, the later notation, but it does have Delibes' original music and we thought: we will keep this and use this as it is. In 1899, Legnani danced a variation to music from I think it was *Adventures of Peleus* – although I might be mixing that up with *Gulnara*. So she interpolated another variation that is also notated, not in great detail but we decided to take the older of the two or what we thought was the older of the two. And also it's a very interesting variation because I don't know any other variation where the ballerina has to run this sort of obstacle course. We did decide to do that. Interestingly with the music, it was cut off short at the end. I find that Petipa tended to do this. He did it in *Sleeping Beauty* with the rose variation in act I. If there is any elongation or coda in the music that makes an uneven number of bars, say you have eight and eight and then you have four more added on to prolong the

ending, like the men's Pas de quatre in Raymonda, he would often just cut it to make it symmetrical. That was the case with this variation but then, a new page of notation is added underneath where they add some of the extra bars of music and add some steps. But there still are about four bars missing at the end that weren't used. We thought that we would use them and we did add the piqué turns at the end of the variation, following the floor plan that was given.

These are some of the decisions we made in dealing with those two variations in Jardin Animé. Most of the rest of it we were almost able to take exactly from the notation which gives you not only feet and legs, but also what to do with the body and the arms. And it's really these more complete notations that, I think, equip you to work with a notation that is much sparer and does not have as much information. So if you deal with a notation that has a fully written out jeté and you can see what the arms and the body do in a couple of jeté situations, and if you have jeté with only legs and feet with no arms, at least you have some information to draw on to decide how to hold the body and the arms in that situation. Lastly, about Jardin Animé, in fact two more things: there were a couple of things we didn't include, mostly for practical reasons. There is a point in the Adagio where the men would stand up on tabourets, little stools. This was common in Petipa group dances to give some idea of levels and architecture. But they only stand on them for about five seconds, so they are brought on, they stand on them, they are brought off. We just didn't opt for that because it was sort of extravagant. There is also on stage laid out, like Versailles, a whole pattern of flower beds. This is written in the notation in the ground plan. There are little Xs that show where the actual sort of flowers or pots would sit and there are 24 around the stage and the ballerina has to leap over them and all sorts of things. To keep some sort of stream-lined look, we placed the twelve men along the sides where the flowers would be and then arrange the children in the square where the rest of the flowers would be. So we saved the floor pattern but didn't bring out all the flowers. Especially with the size of the stage and having 60 or some more people on it, it maintained some room for the people to move around. But we were able to keep the floor patterns by placing the children and the men in line.

And one last thing is that the end of the coda is not notated very well at all, a lot of dance steps have been erased that were there. But if you go to the original at Harvard and stare at it and copy down what was originally there, it does give you more steps to work with. Otherwise, the dancers will be going to the final group with about 30 seconds left and just sitting there. Which I think in the time was very interesting to the audience. This happens at the end of the Snow waltz in "Nutcracker", too. The dancers reach the last group and they are there for a long time: a minute, a minute and a half. But it sort of goes against the grain today and so we delayed that final group to the end of the music to sort of fit with our aesthetic wanting to have movement. That's the work on Jardin Animé. Next I think I'd like to talk about the Odaliques. You are dealing with something much simpler in that you have only three women to worry about. They have two group dances and they have single variations. This was quite straightforward and we were able to set it pretty quickly although the notation only offers movements for the legs and the feet, no upper body here and no arms. So that is editorial and that was worked out in the studio in conjunction with the ballet masters and with the women themselves. And there is also the tradition of the Odaliques dance now, and for the most part the version that we see now danced by companies like ABT and so forth is quite similar to what is in the notation.

Broadly speaking with the notations, I find it's interesting that some of the dances are very close to what is still currently danced today. Some are kind of a mix where combinations may be in different order, or the first steps are similar and then the dance moves into something completely different from what is notated, or you have something absolutely different altogether. With the Odaliques, it is mostly the same as what we are used to seeing today. Although I find that with the entrada, the entrée for the three women, the combinations are in different order and the notation offers you more of what I call dovetailing or connections between the various sections. So we have a combination that the three women do three times, and then two women will chainé off to the side, while the third woman does the combination a fourth time rather than just waiting or rather than just walking to the next combination. So there are more connecting steps. The variations were quite similar although it was very interesting to find, in the third variation, that instead of the triple pirouettes we have today coming down the diagonal, we have a single tour piqué-arabesque, single tour piqué-arabesque and so forth. So for me that was the big find for that variation, because I didn't assume that the triple-pirouette combination was danced, it seemed too hurried, it didn't seem characteristic and the notation confirmed that the step was different. The Pas d'esclave is next – this is the dance in the opening scene for the slave and her

presenter. Now the third priority of the production here – we had the music priority, the choreography priority – was the coherence of plot priority which is very important and really informed the whole process. By the time Corsaire had so much music added to it, the plot sort of went out of the window because you were giving each dancer their sort of feature dance and the plot was very secondary. In this production, it was felt that the plot should be primary, otherwise why are you having a story ballet and not just a series of divertissements. So the decision was made for Gulnara and Ali to dance the Pas d’esclave. She would be shown to the Pasha and we would begin to get to know her and then later, we would see her again in the harem. The Pas d’esclave. another example of the differences between the Soviet era production we are used to now and a pre-revolutionary imperial era production. Both in the Entrée and in the Adagio, we needed to open cuts in the music to allow for all of the material that was in the notation. So that meant that in the Entrée there were two passages in which pantomime took place between the Pasha and Lankadem who is trying to sell the Pasha Gulnara. And there was an extra combination of dancing on the diagonal. So by opening the cut in the music, we could accommodate everything that was in the notation, and we did so. Likewise, in the Adagio, there was more dancing than there was music. That is always open to question because I was fitting the steps to the music and the music is not included in the notation. But generally what I find – and it may be because I come from a music background and I want things to fit perfectly –, but I find that most of the choreography from this time is quite literal musically, i.e. it is very on the beat, it fits within the phrase length.

Sometimes the notation makes it difficult, when a waltz is notated in 2/4 time – that’s not very kind of the scribes. Or you have a bar of music with five or six or seven beats and you only have four in the music and you have to decide: “does that go across two bars, or are some of these steps quick connecting steps, like a glissade which takes less time than a piqué-arabesque would take”, and you have to make those decisions. And sometimes, at least to me, they seem quite straightforward and at other times, you would have the dancer in the studio and you look at a couple of different options. Sherelle Charge was absolutely brilliant to work with on reconstructing these pieces, because she is extremely musical, she could show you three different possibilities and it was just very helpful to see in a three-dimensional way what was possible. It also is a reminder, a sort of a humility reminder, that there are many different ways to deal with the information in the notations.

There is not much notation for men in Corsaire at all. In fact, all that’s notated in what I worked with was the man’s role as partner in a Pas de deux or some of the steps in the two character dances, but no male solos were notated. We used traditional steps, sort of modified and fit to our situation for the men’s variations. Other choreography for the men was by Ivan Liška in the style and relating to the plot. When we get to the woman’s variation in Pas d’esclave, it was completely different from what we see now and it was pleasure to be able to revive that. I felt that the variation was quite straightforward. When we get to the coda, it also is very different. And I thought the coda was difficult to fit to the music. It seemed like it was asking for incredibly fast foot work and a lot of movement and we worked on a lot of options for how we could do this. There is also a step in which Gulnara jetés forward and there is a rond de jambe-notation on the front foot and then she jetés left forward rond de jambe This is a step I haven’t seen before, I think I read it correctly, but things like that would come up and you have to ask if you are misreading it, is there an error in the notation or should you try and do it and assume that it is something you simply haven’t seen before because it is a step maybe not performed anymore.

So those were some issues with the Pas d’esclave. Two character dances are notated: the dance of the corsairs for thirteen couples in the first act and the Forbans dance in the second act for three couples. Generally, I found that the character dances are notated in less detail than the classical dances. I have also found that most of the character dances have what I call a signature step that is repeated many times throughout the dance. That is very helpful because if you can figure out that signature step, you have gone a long way toward being able to revive the dance. In the corsairs’ dance there is a temps levé, a temps levé and three steps. And you find that in the notation for the corps de ballet, and then, when you go to the notation for the principals – there are two different notations for this dance: corps and principals –, when the principals have in their diagram: first pas, that is all that is written, no steps. But you know that it is the signature step the corps did, so you can kind of piece it together. The corsairs’ dance also has difficulties presented by the notator who would notate things out of order, and then realize it, and then try and renumber all the boxes or add extra pages or

turn one box of notation into three, with no staves, and you try to figure out what it is. So that is kind of a mess and that presented its own problems just trying to figure out what order things come in. But on top of that, with the corsairs' dance we had a musical issue. In the Russian versions, the music includes the original Adam music, which lasts about two and a half minutes, and a polka by Pugni; they are put together to make the dance longer. We wanted to use only the music by Adam. So I was asked to take the choreography for the whole dance and fit it onto the Adam music, which I did, first by analyzing the music phrases and how long they were, which steps fit to which section, and then we made the transfer over. So what you are seeing is not representative of the Russian versions, but it has the music as priority and we do have all the steps from the notation, just slightly reordered. With the Forbans dance, two difficulties here: the notation was less complete than the Corsairs' dance and we had notation only for the two supporting couples and no specific notation for the principals. Now in the notation for the supporting couples, there is reference to what the principals do in their ground plans, but usually no steps. So we have a mix here of what the notation offers, everything we could get out of it, and the way the dancers traditionally perform today.

One thing that I like about the character dances is that they include pantomime. There is a point in the Corsairs' dance where the men tell the women: "You are beautiful. I love you so much." They do this twice and it was nice to have that sort of group pantomime as part of the dance and I think the gesture really becomes choreographic. I enjoyed that very much. And there is also a little bit of pantomime in the Forbans dance which helps us to get to know the character of Birbanto who says: "this is my place and all of these things here are mine". We can see how prideful he is and how that plays into his decisions about what happens in the plot. Medora's entrance in the first act represents another difficulty: you only have the name of the dance steps written down and no steps at all. So you have a diagonal line in the floor plan and you have six times jeté, waltz, four times jeté, turns and that is what you have to work with. So you start by figuring out the different ways a jeté can be done. different ways a jeté can be done.

Jardin Animé has a few different jeté combinations and you can look at how the body is held and how the arms are held and we picked the one that we felt fit the music. If the dancers today do the six jetés, you have already covered the stage in four. It's another issue: we move larger and that means that some decisions have to be made. Sometimes it means making two diagonals instead of one, or having them do as many as they can and then moving on to the next step, which is essentially what we did in this case. So we did her jetés, her waltz steps, four more jetés. Lots of dances end with turns, and these turns are often not notated. You have a line and you have either a point sign or a half-point sign. So you have lots of options and you simply have to make a decision. If it's a point sign, I've gone with chaîné turns or sometimes what we call step-up turns or lame ducks – does anyone use that term over here? Or if it's a demi-point sign and they are wearing point shoes, it could be chassé turns - there are different options, but you have to come to some decision. And we try to make the decision that seems to fit the character of the dance and seems to fit the broader rhythm of the music. So this is how we dealt with the situation where we only have the words and no dance steps. The Scène dansante: this is the wonderful scene in the second act that combines pantomime and dancing. And for me I think it is really the centre of the ballet because we have an opportunity to develop the characters of Medora and Conrad. And I think in modern productions of older full-length ballets, we often don't have these opportunities for the dancers to develop their character for the audience, for the action to slow down enough for us to see the dancers interact without always doing dance steps. There is no notation for dancing for the men here, so Ivan Liška provided that. But there was notation for several short variations by Medora. We started first with the structure of the music which is kind of a rondo structure with a refrain coming back. And the way the notation was laid out, we decided that those were the places where the actions will take place. And the musical passages between this refrain would be the passages that were danced and that fit perfectly with Medora's dances as they were notated. There is also pantomime notated here, it is very charming. He asks her: "Do you love me?" and she says "Yes." and he says "Because if you don't I will kill myself." He tells her that her eyes are sparkling he tries to kiss her and she evades him. We also added on to this scene the Petit Corsaire dance which originally came a little bit later in the scene.

A few considerations here: the music that the dance is traditionally danced to is not by Adam. Maria Babanina wanted to use a character hornpipe by Adam from the Corsaire score, so we decided that we would do that. The notation does not give any steps, it gives the floor plan only, so we know the direction she moves on the stage. It gives some instructions for her to make the sign for the moustache and the salute. We were very

fortunate to have a film from the early 20th century that was made by Alexander Shiryayev who was the character dancer who allegedly choreographed the hoop dance that is now in Balanchine's *Nutcracker*. In this film, there is an animated version of the hoop dance and if you compare it with the Balanchine, it is very close. The *Petit Corsaire* is included in this film. So we were able to watch that and look at how the woman danced the steps. Granted, she was on a very small outdoor stage. But we got a sense of how the steps were performed and we used those and fit them to the ground plan, and so we created something that is in the spirit of the dance. That film is immensely helpful and so fun to watch! I think the next best thing is the Royal Danish Ballet films from 1905, amazing. I show them at Pacific Northwest Ballet School and all the students laugh. But I tell them "you should see it, you have to see it"

One more situation here with the musical priority: there is music for a variation for Medora in the first act that I believe is by Delibes and was composed at the same time as *Jardin Animé* in 1867, and we wanted to use this variation for Medora. It is a very, very French music, it has wonderful harmonies, it is quite progressive for its time, but we had no notation. So I was asked if I would look at the choreographic notation of a few of the dances we were not using in this *Corsaire* production and see if there were some representative combinations of steps that we might use, that we might draw from to create a variation and this is what we did for Medora's variation in act I. Again, the music taking first priority and the dance taking second priority, but we are still drawing from the sources. So I hope that this explains some of the different issues that come up in working with the notations. No notation is ideal and no notation is complete, unfortunately. Even the most carefully notated dance like *Jardin Animé* has gaps, for instance the end of the coda is just blank. There is no formation for the dancers at the end of the coda. Whereas in the *Adagio* the groupings are very carefully notated, every single dancer is numbered, one to 40, and you can see how they all move. In the coda you have nothing at all, so you must make those decisions if you want to revive this dance. And you try and do it in the right spirit, but realize that it is only one of a number of decisions or options that could be made. Then you ask the question: is it worth it to do that to have the rest of the dance or should you not do it at all. Of course, we decided it was worth it to have as much of the dances as we could, even if it meant to make some decisions where we didn't have much information.

I'd like to share a few other sorts of findings in the notation that relate to some other ballets, just some other general observations I have. I worked just a little bit with the *Kingdom of the Shades* notation which, of course, you worked with very much. The notation is in connection with the revival in December of 1900. The *Shades* scene was danced by Kschessinska and Pavel Gerdt, and the *Shade* variations were danced by Reklionkova (?) Trefilova and Anna Pavlova, Pavlova II as she is known at that time. We did a little work on these variations this past summer for a *Petipa Matinée* that the Bavarian State Ballet offered at the beginning of their *Petipa* season. And we looked at the third *Shade* variation which is now danced quite slowly, quite a slow tempo – it is really an exercise in unsupported *Adagio*, if you will, for the dancer. And we pulled together the sources: we have a notation which is quite clear for the legs and the feet, a little bit of upper body. We have a variety of music scores from *Bayadère*, interestingly enough, from the Sergeyev collection, because Sergeyev seemed to be quite interested in the *Shades* scene. He was trying to put it on in England, but the dancers didn't like it very well, they thought it would be just too old-fashioned at that time. This would have been in the 40s. But we see in this third variation that there is, I think it's an *allegro moderato* tempo marking. And at the point today where the music goes faster, there is no indication at all. Then in some of the piano scores, metronome markings are given and, of course, these metronome markings come from a later time. But they come from Sergeyev's work with the variations. Potentially, you could trust those metronome times and tempi. We also have reviews of Anna Pawlowa dancing which say she flew through the air in her variation. Now her flying through the air in the variation does not make much sense with the way the variation is done now. So what we did was play the music at the tempo that was suggested in Sergeyev's papers, and we found that the notation fit quite easily at that tempo, and it changed the feel of the variation quite a bit. It moved right along, it was quick, the final combination was different, it has sort of *coupé* or *passé* steps, single *pirouette* moving backward, single *pirouette*. Different types of movements than we have in the current version. So we were able to apply that new tempo and come up with something different which may or may not be closer to how the dance was done, but the sources seem to suggest that. The *Grand Pas de deux* in the *Bayadère* *Shade* scene gives a lot of information about partnering at the time. This *Pas de deux* is notated very, very thoroughly and in addition to movements for the entire body on all staves there are many *brue bricks* (?) that explain how the

partnering should be. They explain how the woman hangs on to the man and how the man holds the woman and we get an idea of partnering of the time in which the man was quite distanced from the woman – he intended to hold her away and there was quite a bit of space. I think later versions of these ballets have partnering that is quite close, there is embracing, there are more naturalistic movements, and sometimes the woman would be in arabesque while she is held quite close to the man. In the notations, the partnering seems to be quite distanced, there is quite a bit of decorum. But to me as a Westerner from the US who knows a lot about Balanchine, I see a lot of Balanchine partnering that was also quite distanced from the woman. He was very interested in the woman looking as independent as possible and being on display. And when I compare that to the notations and to period photos, I see some of that as well. So that is an interesting observation about partnering. We don't have many examples of elaborate partnering written out in the notations. But the *Bayadère Pas de deux* is one that is very carefully written out and also, I think, it is supported by Karsavina's comments in *Dancing Times* in the "Blue Transparency of Night" article in which she remembers some of the partnering and some of the movements from that scene. And those details that she describes are borne out in the notations, so I think it is definitely a good look at some of the partnering styles of that time. The notations also give alternate versions of variations and we have already talked some about the Lilac Fairy and that's been written about as well. There is a Lilac Fairy variation that is very similar to what the Royal Ballet traditionally danced, the hard one, it is quite difficult. And then there is that which says Marie Petipa at the top and it has some point work, some simple piqué arabesques. And, of course, there is a lot of discussion over whether she really did dance on point. But the sources would tend to suggest that she did and the photos would tend to suggest that she did and we were able to revive that variation this summer as well here in Munich. It is quite beautiful, simple, but it fits the music just fine and I don't think there is anything wrong with it at all. So another option. One other small detail: the notation does not show perhaps as much elaborate footwork or filigree work, beats and so forth as one might expect from the style of the time or that one sees in the works of Bournonville. And I sometimes wonder if those movements were simply not notated or if they just did not exist. Now granted the notation shows more footwork than we usually see today in modern productions, but maybe not as much as we would expect for the 19th century. But if you read the memoirs of Katharina Vasem, who is the first Nikija in *Bayadère* in 1877, she was Paquita in Petipa's revival of 1881, she states that after Saint Léon left Russia, Petipa employed much less filigree footwork. And I'm sort of just throwing this idea out because her observations, I don't know if they are right or wrong, are borne out by what is in the notation. Again the notation may just be lacking in those details but it certainly does have details when it wants to and so that may be an aspect of Petipa's style that needs to be considered.

And just lastly, I'm going to finish early here, unless you all have a lot of questions. Just some of the significance, in my opinion, for Western ballet companies in using the notations and what sort of value they might have. If you take the 20th century in two halves, in the first half of the 20th century we have Diaghilev bringing Russian ballet to the West 1909-1929, twenty years. Also during that time Sergeyev is staging *Giselle* in France and he is staging *Giselle* in England. Then, in the 30s and 40s, he is staging many works in England and really giving them a foundation in classical ballet with completely Russian roots. Diaghilev hired European dancers who learned the prevailing Russian style from the dancers in his troop. When he died in 1929, there was no one to take his place and the dancers scattered and they danced and taught in many locales. There were off-shoot Ballets Russes companies, including Ballets Russes de Monte Carlo which came over to the US and danced into the 60s. And by that time it was mostly an American company.

Balanchine came to the US, he established the School of American Ballet. Many of his faculty members were Russians from St Petersburg who had been trained along with him or before his time. Thus, there were lots of roots of pre-revolutionary Russian ballet style in the West in England, in France and in the US, to name three places. And these dancers staged a number of these 19th century ballets. So by the 1950s when Sergeyev died, and also when Waganova died, the West had quite a heritage of Russian ballet on its own through different people and through receiving ballets in different ways. When the defection started in the 60s with Nureyev followed by Makarova and Baryshnikov, they brought over versions of these ballets that had been altered during the Soviet period, just like the ballets had been altered in the West by the Ballets Russes members. I think that you can sort of see that everyone is on equal footing, so to speak. In England, they had their own versions, Frederick Ashton added to them and an English style was developed and these full-length ballets were made quite English. The same thing in the US: Balanchine's version of *Nutcracker*, Balanchine's version of

Coppélia. Drawing very much on the original story and the original music, keeping some choreography he remembered and making new choreography. And very similar things happened to the Soviet Union. But when the Russian dancers came over in the second half of the 20th century, the versions they brought began to supplant or replace these earlier versions of full-length ballets that had become part of the national style of their various locales, England or the US and so forth. And I think it is somewhat of a shame if we were to lose those older stagings that were so important in developing the style of these different regions. And I think a way to keep that from happening is one obviously to revive those stagings, such as the Royal Ballet has recently revived the 1946 *Sleeping Beauty*. All controversies aside, of course, with that staging. That is a different discussion. But I think the notations can also be used by companies anywhere to revive these ballets. What is so wonderful about them is that they give steps, very concrete steps and a very concrete vocabulary. And it is my opinion that a number of styles can be applied to the revival of these dances. I think that an English company can successfully revive dance using these notations, I think that an American company can, too. Although I'm maybe the only one in America who feels that way at this point. But I think there is a lot of opportunity with these notations to assist different regions in having their own traditions of the great 19th century ballets.

Certainly Russia took from Italy and France in developing their wonderful style, and in the same way I think they gave back to the West during that first half of the 20th century when so many dancers emigrated west and brought that style with them and these beautiful ballets. Those were my closing comments and I would be happy to answer any questions that you might like to ask.³²⁵

³²⁵ FULLINGTON, Doug. *Sergejew-Papiere und Stepanov-Notation*. 2007