



Řízení orchestru v devatenáctém století

ELENA GONATA



Summary

The essay deals with the development of conducting technique during the 19th century, especially in France and Germany. Three main methods are underlined: from keyboard, with violin bow and by baton. In the second part, it follows up the contribution of F. Mendelssohn-Bartholdy, H. Berlioz and R. Wagner.



V období před Hectorem Berliozem existovalo více možností řízení hudebního tělesa. První, nepříliš často používaný způsob, spočíval v tom, že orchestr hrál na koncertě sám, bez dirigenta. Druhou možností bylo hlasité udávání dob, a to většinou pergaménovým svitkem. Ten, kdo orchestr řídil, udával buď každou dobu (používalo se to hlavně ve francouzské opeře), nebo jen první dobu v taktu (s tím se setkáváme hlavně v Německu a v Itálii při interpretaci chrámové hudby). Jinou možností bylo nesyšné udávání dob. V Itálii tento úkol plnili často současně maestro di capella od klávesového nástroje, který se soustředil na zpěváky, a první houslista, jenž měl na starosti hudebníky. Používal k tomu smyčec a také pohyb hlavy a výraz v obličeji. Vedení orchestru se postupně soustředilo na jedinou osobu; v Německu se ustálila praxe řízení od klávesového nástroje, ve Francii převažovalo udávání dob pomocí smyčce. V roce 1781 byl v Lipsku založen později slavný Gewandhausorchester. Byl to tehdy jediný orchestr, který hrál výlučně symfonickou hudbu, zatímco většina orchestrů v Evropě se zaměřovala především na hudbu operní a koncertní produkce pro ně byly až na druhém místě. Po vzoru tohoto tělesa pak v první polovině 19. století vzniklo dalších pět orchestrů, které sehrály významnou roli ve vývoji dirigování: londýnská Královská filharmonická společnost (Royal

Philharmonic Society, 1813), Symfonický orchestr Pařížské konzervatoře (Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, 1828), mnichovský orchestr Odeon (1828), Newyorská filharmonie (New York Philharmonic, 1842) a Vídeňští filharmonici (Wiener Philharmoniker, 1842).

V prvních desetiletích stáli v čele Gewandhausorchestru čtyři dirigenti, všichni řídili koncertní produkce od klavíru. Byli to J. A. Hiller (1772–1804), J. G. Schicht (1753–1823), J. P. C. Schulz (1773–1827), který na sebe upozornil především interpretací Beethovenových symfonií a jako první představil lipskému publiku skladby Mendelssohnovy, a konečně C. A. Pohlentz (1790–1843), jenž do Lipska uvedl hudbu Wagnerovu.

V roce 1835 nastoupil na místo ředitele Gewandhausorchestru Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), který zde zavedl novou metodu dirigování taktovkou. Tuto techniku si vyzkoušel již o šest let dříve v Londýně: „Předstoupil jsem před orchestr a vytáhl bílou hůlku, kterou jsem si pro tento účel nechal vyrobit (...). První houslista, François Cramer, mi ukázal, jak jsou hráči rozsazeni; poslední řada musela vstát, abych na ně vůbec viděl, a všem mě představil. Navzájem jsme se poklonili a někteří se možná pousmáli nad tím, že by ten skrček s hůlkou měl zastoupit jejich stálého napudrovaného dirigenta v paruce (...). Kon-



cert měl daleko větší úspěch, než o jakém jsem si kdy troufal snít.“¹

Ve Francii používala většina kapelníků houslový smyčec. Smyčcem se „dirigovala“ jak opera, tak orchestrální koncerty. Podle houslisty a dirigenta E. Deldeveze (1817–1897) je klavír nástrojem skladatele, zatímco housle jsou přirozeným nástrojem dirigenta. Svůj názor dále zdůvodnil takto: Housle hrají zpěvný part; houslový part notu po notě podtrhuje part zpěváka; housle jsou doprovodný nástroj a jejich prostřednictvím se zpěváci učívají své party; pro houslistu je udávání dob snazší než pro kteréhokoli jiného hudebníka; v malých divadlech si můžeme povšimnout, že houslista může snadno přestat hrát, pár taktů udávat tempo, a pak ve hře pokračovat, aniž by tím hudební stránka utrpěla.

Nejvýznamnějším pařížským dirigentem první poloviny 19. století se stal François-Antoine Habeneck (1781–1849), který se přidržel tradice řízení orchestru pomocí smyčce. Kariéru započal jako houslový virtuóz, později stál v čele orchestru pařížské konzervatoře a Opery National. Habeneck byl významný tím, že v Paříži představil všechny Beethovenovy symfonie a uváděl také díla francouzských romantických skladatelů, jako byli D. F. E. Auber či G. Meyerbeer. Zejména si však získal obdiv mnoha hudebníků, například Wagnera, který se přišel podívat na jeho zkoušku a ta v něm zanechala hluboký dojem: „Poučil jsem se v Paříži v roce 1839, když jsem sledoval, jak orchestr konzervatoře nacvičuje tajuplnou Devátou symfonii. Spadly mi šupiny z očí a pochopil jsem význam přesného provedení a tajemství vynikající interpretace. Orchester se naučil hledat v každém Beethovenově taktu melodii – tu, kterou ctihodní hudebníci z Lipska objevit nedokázali – a orchestr ji zpíval. A to bylo ono tajemství (...).“² Berlioz naopak Habeneckovi dirigování smyčcem vyčítal, podle něho je příliš dlouhý a těžký, a je proto obtížné ukazovat jím rychlé pasáže; dále kritizoval Habeneckovu volbu příliš rychlých temp při provádění Beethovenových symfonií.

Dalším významným dirigentem používajícím převážně smyčec byl Louis Spohr (1784–1859). Taktovku použil údajně již v roce 1820 při provedení své 2. symfonie v Londýně. Je ale pravděpodobnější, že ji používal na zkouškách, nikoli však na koncertech. Mezi další slavné dirigenty se smyčcem patřili v Německu H. W. Ernst, ve Vídni F. J. Clement, I. Schuppanzigh a také Johann a Eduard Strausové.

V dnešní době je s dirigováním jednoznačně spjata taktovka. Její použití je doloženo v záznamu o představení v roce 709 př. n. l., během něhož se kapelník Pherekydes z Patrae, ukazovač rytmu, „(...) usadil na vyvýšeném sedadle, mával zlatou hůlkou a hráči na flétnu a na cistru byli rozmístěni v kruhu kolem něj (...). Když dal Pherekydes svou zlatou hůl pokyn, všichni umělci spustili jako jeden muž, takže se hudba rozléhala až k moři (...). Máchal hůlkou rovnoměrným pohybem nahoru a dolů, aby všichni hráli stejně rychle.“³

Z následujících staletí máme zprávy o různých typech taktovek, které sbormistři a kapelníci používali na koncertech. Taktovku využívali zejména k udávání metra a ukazování nástupů. Roku 1687 dirigoval Jean-Baptiste Lully koncert pomocí dlouhé hole. Údery hůl do podlahy udával doby. Bohužel se uhodil do palce, prst byl poté stížen snětí a Lully na následky zranění zemřel. V kapelách hrajících do pochodu se od 17. století k udávání metra používaly těžké hole, podobné té Lullyho. Těžkou hůl používal i Carl Maria Weber – držel ji uprostřed; někdy však vedl orchestr od klavíru, stejně jako Gioacchino Rossini. Oba řídili orchestr také od klavíru za pomoci pergamového svitku. Weber stával na svých prvních koncertech čelem k publiku a teprve později moderním způsobem, tedy výhradně čelem k orchestru a zády k publiku. Stejně jako Weber používal masivní hůl i Gaspare Spontini, zatímco Mendelssohn a Berlioz upřednostňovali taktovku krátkou a lehkou. V následujících pětadvaceti letech se taktovka rozšířila a používala ve všech evropských operních domech s výjimkou Paříže.



V roce 1820 se Spohr pokusil zdůvodnit, proč je nutné používat taktovku a naproti tomu poukázal na nevýhody vedení orchestru smyčcem či od klavíru. Je zřejmé, že při použití lehké hůlky jsou dirigentovy pohyby zřetelnější a lépe viditelné pro všechny hráče v orchestru. Dirigenti upřednostňující smyčec byli svorně proti; postupem let však byli postupně nahrazeni dirigenty s taktovkou.

Ve 20. století si taktovka uchovala svůj význam jako symbol autority, občas se však dirigenti obešli bez ní. Tento trend zahájil V. I. Safonov (1852–1919) v roce 1904. Mezi další významné dirigenty, kteří nepoužívali taktovku, patřili Leopold Stokowski a Dimitri Mitropoulos. Výhradně bez taktovky dirigoval i Pierre Boulez; také Eugene Ormandy ji po jisté období nepoužíval. Většina dalších slavných dirigentů však taktovku používala. V dnešní době je taktovka s dirigováním orchestru nerozlučně spjata. Nedá se říci, že by dirigování bez taktovky bylo „správné“, nebo naopak „špatné“. Pro hráče je však snazší sledovat taktovku, zejména jednali se o neznámou skladbu, technicky obtížný part anebo hrají-li doprovod. Obzvláště důležitá je taktovka u velkých těles, kde mnoho hráčů sedí od dirigentského pultu poměrně daleko.

Ve vývoji dirigování v devatenáctém století sehráli největší roli Mendelssohn, Berlioz a Wagner.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) byl od dětství nadaným houslistou a klavíristou. Již ve dvaceti letech poprvé dirigoval Bachovy Matoušovy pašije v Berlíně. E. Davrient popsal jeho výkon takto: „Díky jeho energii, vytrvalosti, taktu a důmyslnému nakládání se zdroji, jež měl k dispozici, toto mistrovské dílo opět ožilo a stalo se znovu moderním a srozumitelným.“⁴ Davrient také uvádí, že Mendelssohn musel dirigovat a zároveň doprovázet na klavír, aby sboru a sólistům pomohl v některých obtížných pasážích – doprovázel levou rukou a dirigoval pravou. O šest let později, v roce 1835, se Mendelssohn stal hudebním ředitelem Gewandhausorchestru v Lipsku, kde si záhy

vybudoval velmi silnou pozici u orchestru, kritiky i publika. Jedním z jeho hlavních rysů byla skvělá paměť, která mu umožňovala dirigovat z paměti. Jeho výhodou je skutečnost, že dirigent se může vyjadřovat bez přerušování, kterým je např. otáčení stránek, a může se plně soustředit na hudební prožitek. Na druhé straně však platí, že u něho převažuje globální představa o díle a je velice obtížné zapamatovat si každý jednotlivý detail a nástupy různých nástrojů v průběhu skladby. Někteří dirigenti to však dokážou! Mendelssohn byl jako dirigent velice výrazný; dirigoval nejen taktovkou, ale celým tělem. Aby hráči lépe rozuměli tomu, co jim chce sdělit, využíval mimiku a mnoho různých gest. Nebyl zastáncem neustálého udávání dob v průběhu celé skladby; uplatňoval ho jen v místech, kde to bylo potřeba. Mendelssohn byl vynikající skladatel a dirigent a zároveň i sympatický člověk, který k hráčům v orchestru vždy přistupoval s respektem.

Hector Berlioz (1803–1869) byl velký skladatel a dirigent a zároveň mistr instrumentace. Významně přispěl k rozvoji moderního orchestru svou prací „Pojednání o instrumentaci“ (1843). Podle Berlioze „spočívá umění instrumentace ve využívání různých zvukových prvků a jejich uplatňování buď k zabarvení melodie, harmonie a rytmu, anebo k vytvoření efektů svého druhu, které jsou na roli těchto tří hudebních sil nezávislé.“⁵ Podrobně pracoval s každým jednotlivým nástrojem s cílem zajistit jeho co nejlepší možný zvuk samostatně i v kombinaci s ostatními. Jako první se zabýval výrazovými možnostmi nástrojů v jejich různých polohách. Vedle toho je Berlioz považován za jednoho z nejlepších dirigentů 19. století. Navrhl rozsazení orchestru pro koncertní síň a operní scénu, ideální počet hráčů pro každý z těchto případů, jakož i počet hráčů v každé sekci. Vyjádřil také svůj názor na velikost sboru, když zpívá sám a když vystupuje s orchestrem. Berlioz také formuloval konkrétní doporučení k dosažení harmonických efektů: jak rozdělit každou nástrojovou sekci, jakou

roli tato sekce sehrává v celkovém zvuku a harmonii; jak zkombinovat nástroje, jak je seskupit a jak s jejich pomocí dosáhnout zvukových kontrastů. A samozřejmě měl doporučení i pro proces zkoušení, jednak ke zkouškám jednotlivých sekcí, jednak zkouškám celého orchestru či sboru. Zejména pro velké orchestry a sbory navrhl konkrétně tento systém: „Dirigent musí jmenovat dva pomocné dirigenty, jejichž úkolem na generálních zkouškách je nespouštět z něj oči, když udává doby, a předávat tuto informaci masám sedícím příliš daleko od středu. Dále musí zvolit vedoucího každé hlasové a nástrojové skupiny. S nimi by měl mít předzkoušky, kde jim vysvětlí, jak vést skupinové zkoušky jim svěřené. Vedoucí jednotlivých sborových hlasů budou cvičit s každým hlasem zvlášť a pak se všemi dohromady. Zkoušky orchestru se řídí stejným principem – každá nástrojová sekce cvičí zvlášť. Nakonec se celý orchestr a sbor sejdou pod vedením dirigenta.“⁶ Berlioz jako dirigent významně ovlivnil mnoho hudebníků i dirigentů. Když začal vést orchestr, neměl k tomu žádné speciální vzdělání, avšak vypracoval se zkoušením a uváděním starší, snazší hudby. Spontani kritizoval jeho rozmáchlá gesta, později však Halle podotkl, že Berliozovy pohyby přinášely lepší kontrolu nad výsledným zvukem. Berlioz psal také o úloze dirigenta, zmiňoval se o technické stránce a inspiraci. Dirigent musí nejprve porozumět skladatelovým záměrům a posléze je předat orchestru. Pokud jde o volbu tempa, Berlioz tvrdil, že nejlepší je řídit se skladatelem, druhotně podle metronomických údajů, zatímco dirigentův instinkt připadá v úvahu až na posledním místě. Význam **Richarda Wagnera** (1813–1883) jako dirigenta zhodnotil J. A. Bowen: „Mendelssohn se nezabýval původním zvukem skladby navenek; byl věrný notovému zápisu a vnitřnímu duchu skladby, což vyústilo ve styl interpretace, jež se snažila o transparentnost tím, že nebude do díla vnášet žádné změny dynamiky nebo tempa. Berlioz byl ještě konkrétnější, kromě tempa, dynamiky a formy považoval za základní předpo-

klad integrity skladby i barvu a orchestraci. Horoval pro reprodukcího umělce, který jen prezentuje skladatelovo mistrovské dílo. Wagner stál v popředí nového přístupu, kdy umělec může tvořit a zároveň tvrdit, že se navrácí k původnímu duchu díla a skladatelově původní interpretaci. V důsledku toho Wagner proměnil Mendelssohna a Berliozova reprodukcího umělce v moderního tvůrčího interpreta.“⁷ Wagnerova kniha „O dirigování“ vyšla roku 1869. V celém tomto díle se snažil předat své zkušenosti s interpretací i to, co se naučil od jiných dirigentů. Věnoval se zejména Beethovovým skladbám, ale kritizoval i některé názory starších dirigentů. Wagner se soustředil zejména na tempo. Pro něj se stalo „prubířským kamenem kvality provedení“⁸. Wagner hovořil o dvou parametrech, podle kterých se dá určit správné tempo: schopnost zazpívat melodii a porozumět jí a také schopnost porozumět duchu skladby. Jestliže je hráč schopen vyzpívat svou melodii, pak je možné najít to správné tempo. Wagner napsal, že „jen správné porozumění melodii umožňuje nasadit správné tempo; tyto dva prvky jsou neoddělitelné“⁹. Na druhé straně však Wagner zmínil i porozumění duchu skladby: je třeba zvolit správné tempo podle skladatele a historického období, kdy byla skladba napsána. Dirigent musí mít přehled o hudební historii a vždy se snažit přiblížit skladatelovým záměrům. Někteří skladatelé jako Mozart a Haydn používali výhradně italská označení tempa jako Andante či Allegro a dirigent musí vědět, co pro každého z nich znamenala. Ve starší hudbě, například u Bacha, skladatel téměř nikdy tempo nijak nevyznačoval. Úkolem dirigenta je porozumět skladatelově melodii a jak řekl Wagner, poznámky o tempu jsou k ničemu, pokud se nedokážeme vcítit do hudby a jejího charakteru. Wagner si stěžoval, že soudobí dirigenti volí často příliš rychlá tempa. Někteří kritici však zároveň uvádějí, že Wagnerova rychlá tempa byla rychlejší, než bylo zvykem, a naopak pomalá tempa pomalejší. Wagner též poukazoval na to, že v průběhu

skladby dochází v důsledku změn výrazu i ke změnám tempa. Tempové změny Wagner nazývá „pravou podstatou hudby“. Jedná se o nový prostor pro kreativitu interpreta. Henry Smart (kritik londýnského listu *The Sunday Times*) o Wagnerově dirigování napsal: „Za prvé, všechny rychlé věty uvádí rychleji než kdokoli jiný; za druhé, všechny pomalé věty hraje pomaleji než kdokoli jiný; za třetí, před důležitým místem či návratem tématu – zejména v pomalé větě – udělá přehnané ritardando; a za čtvrté, rychlost allegra – dejme tomu v předešlé první větě (overture of the first movement) sníží o pl-

nou třetinu, když nastoupí zpěvná fráze.“¹⁰ V kontrastu s hudebníky 18. století, kteří hráli přesně podle notového zápisu, Wagner jako první zdůraznil výrazové možnosti interpretace. Jako jeden z prvních také kladl důraz na zachování skladatelova záměru a ducha jeho díla. Ovlivnil následující generace svým způsobem interpretace hudby, konkrétně pojetím tempových změn, hlu-
bokým porozuměním akustice a principem kontinuity zvuku, který uplatňoval jednak ve svých vlastních dílech, jednak ve skladbách klasicistických autorů, jako byli Mozart či Beethoven.

Poznámky

- 1 Mendelssohnův dopis rodině z 26. 5. 1829. In Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family*. In GALKIN, E. W. *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, s. 498.
- 2 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 3 MURCHARD. *Discovery of Ancient Greek Tablets Relative to Music*.
- 4 DERVIENT, E. *My Recollections of F. Mendelssohn Bartholdy and His Letters to Me*. In GALKIN, E. W. *A History of orchestral conducting in theory and Practise*, s. 508–509.
- 5 BERLIOZ, H. *A treatise on Modern instrumentation and orchestration*.
- 6 BERLIOZ, H. *A treatise on Modern instrumentation and orchestration*.
- 7 BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*.
- 8 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 9 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 10 BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*.

Literatura

1. BERLIOZ, H. *A treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. Dostupné na www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html
2. BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*. *Performance Practice Review*: Vol. 6: No. 1, Article 4. DOI: 10.5642/perfpr.199306.01.04
3. BOWEN, J. A. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge University Press – Online Publication, September 2011. ISBN 9781139002011
4. GALKIN, E. W. *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practise*. Pendragon Press, 1988. ISBN 978-0-918728-47-0
5. LAWSON, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Orchestra*. Cambridge University Press – Online Publication, September 2011. ISBN 9781139002066
6. WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*. Dostupné na www.gutenberg.org/cache/epub/4523/pg4523.html

Résumé

Studie se zabývá vývojem dirigentské techniky v 19. století, a to hlavně ve Francii a Německu. Uvádí tři hlavní způsoby řízení orchestru, tj. od klavíru, houslovým smyčcem a po-

mocí taktovky. Ve druhé části se soustředí na přínos F. Mendelssohna-Bartholdyho, H. Berlioze a R. Wagnera.

Klíčová slova: orchestr, dirigování, taktovka, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz, Wagner.

Key words: orchestra, conducting, baton, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz, Wagner.

Elena Gonata se narodila r. 1983 na Kypru. Absolvovala obor hudební výchova – sbormistrovství na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Magisterský titul získala také v oboru orchestrální dirigování na University of York (Anglie). Od r. 2014 je studentkou doktorského studia na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK. V době studia v Praze vedla smíšený sbor 440Hz. V letech 2011–2013 vyučovala hudbě na Kypru. V roce 2015 se stala hudební ředitelkou souboru Episkopi Military Wives Choir a od r. 2016 zastává tutéž pozici u Akrotiri Military Wives Choir.