

Vratislav Bělský

varhaník, cembalista, pedagog



Vratislav Bělský
varhaník, cembalista, pedagog

MORAVSKÁ ZEMSKÁ KNIHOVNA V BRNĚ
2023

PAVEL SÝKORA – VLASTIMIL TICHÝ – IRENA VESELÁ

Vratislav Bělský

varhaník, cembalista, pedagog

Katalog k výstavě z cyklu Oči Brna

MORAVSKÁ ZEMSKÁ KNIHOVNA V BRNĚ
2023

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Bělský, Vratislav, 1924-2003

Vratislav Bělský : varhaník, cembalista, pedagog : katalog k výstavě z cyklu Oči Brna / Pavel Sýkora, Vlastimil Tichý,

Irena Veselá. -- Vydání první. -- Brno : Moravská zemská knihovna v Brně, 2023. -- 122 stran : ilustrace

Anglické resumé

Chronologický přehled. -- Obsahuje bibliografii

ISBN 978-80-7051-333-0 (brožováno)

* 780.649.071.2 * 780.616.31.071.2 * 78.071.4 * 78.01.072 * 78 * (437.3) * (083.824) * (048.8:082)

– Bělský, Vratislav, 1924-2003

– 1924-2003

– varhaníci -- Česko -- 20. století

– cembalisté -- Česko -- 20. století

– hudební pedagogové -- Česko -- 20. století

– muzikologové -- Česko -- 20. století

– hudba -- 17.-20. století

– katalogy výstav

– kolektivní monografie

78.07 - Hudebníci, skladatelé a jiná hudební povolání [9]

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.



Texty © Pavel Sýkora, Vlastimil Tichý, Irena Veselá

Lektorovali:

Mgr. Václav Kapsa, Ph.D.

Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2023

Fotografie © Moravské zemské muzeum, Ústav hudební vědy FF MU, Vratislav Bělský,

Karol Frydrych, Benedicta Jiřina Lišková, Věra Mikulášková, Jiří Sehnal

ISBN 978-80-7051-333-0

Obsah

9	Úvod (Irena Veselá)
11	Stručný přehled života a díla (Pavel Sýkora)
13	VRATISLAV BĚLSKÝ VE FOTOGRAFIÍCH (Vlastimil Tichý)
29	TEORETIK A PEDAGOG (Pavel Sýkora)
30	Bělského překlady hudebně didaktických traktátů druhé poloviny 18. století
58	Praktické učebnice Vratislava Bělského
83	INTERPRET (Vlastimil Tichý)
84	Varhaník
86	Collegium musicum brunense
105	BADATEL A EDITOR
106	Jan Dismas Zelenka (Irena Veselá)
110	František Ignác Antonín Tůma (Vlastimil Tichý)
117	Prameny a literatura
121	Summary

Úvod

Vratislav Bělský (1924–2003) představuje významnou a dosud plně nedoceněnou osobnost hudebního Brna druhé poloviny 20. století. Širokým záběrem činností se podobá svým současníkům, brněnským hudebním osobnostem, které byly rovněž nedávno připomenuty v rámci výstavního cyklu Moravské zemské knihovny Oči Brna: Zdeňku Zouharovi, Miloši Štědroňovi a Rudolfo Pečmanovi. Osobitost Bělského a jeho odkazu spočívá v jeho celoživotním zaměření na interpretaci hudby starších období, pro kterou se v současné době vžil název „historicky poučená interpretace“. Byl to právě Vratislav Bělský, který se ujal náročného úkolu zprostředkovat české odborné veřejnosti komentované překlady zásadních dobových teoretických děl, jejichž znalost je pro hudebníky interpretující hudbu 17. a především 18. století klíčová. Kromě toho je sám autorem učebnic a přehledových publikací, které vůbec poprvé představují hudbu období baroka v kontextu její dobové provozovací praxe.

Výstava v rámci cyklu Oči Brna má za úkol vyzdvihnout především ty Bělského publikace, jež mnoha hudebníkům otevřely nové cesty k chápání hudby baroka, oproštěného od dosud převládající estetiky 19. století. Kromě toho chce představit Bělského jako interpreta, který již od 50. let 20. století zprostředkoval brněnskému publiku díla především českých skladatelů 17. a 18. století, a také jako editora, varhaníka a organologa – a v neposlední řadě také jako manžela, otce rodiny.

Věříme, že toto první ohlédnutí za naplněným životem a dílem Vratislava Bělského při příležitosti 20. výročí jeho úmrtí potěší jeho přátele, kolegy i bývalé žáky.

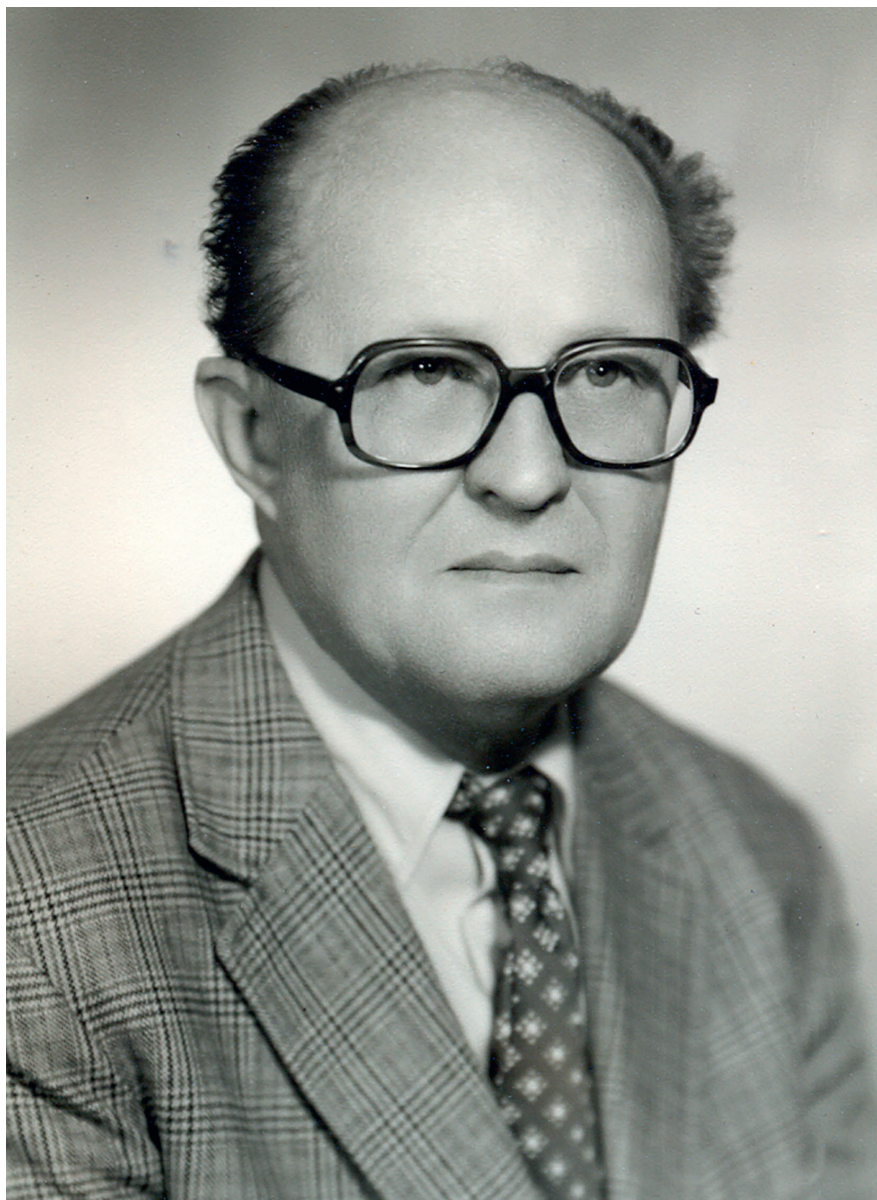
Za poskytnutí archivních materiálů a informací o životě a činnosti Vratislava Bělského bychom rádi poděkovali panu Vratislavu Bělskému mladšímu a jeho manželce, Jiřímu Sehnalovi, Věře Mikuláškové, sestře Benedictě Liškové, Karolu Frydrychovi, pracovníkům Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, Janu Karafiátovi (Knihovna Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity), Jitce Málkové (Knihovna Jiřího Mahena v Brně), Pavlu Novotnému (Hudební archiv Konzervatoře Brno).

Vratislav Bělský – stručný přehled života a díla

1924	5. května narozen v České Třebové v rodině akademického malíře a portrétisty
1935–1943	studium na reálném gymnáziu v České Třebové, maturita 1943
1943–1945	totálně nasazen v továrně na opravy letadel v Ústí nad Orlicí
1945–1949	studium varhan na Státní hudební a dramatické konzervatoři v Brně ve třídě Josefa Černockého; absolutorium 2. června 1949
1945	studium hudební vědy na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity – ukončil po dvou semestrech
1949	sňatek s Vlastou Vikovou (nar. 1927)
1949–1953	studium varhan na Janáčkově akademii múzických umění u Františka Michálka a Josefa Černockého; absolutorium 4. června 1953
2. pol. 40. let	zahájení koncertní činnosti; v dalších letech vystoupení v Rakousku, Německu, Itálii, Švédsku, USA, Kanadě; spolupráce s brněnským rozhlasem
1947–1979	spoluzakladatel a dlouholetý člen souboru Collegium musicum brunense; 1961 přejmenován na Čeští komorní sólisté
1950	narozen syn Vratislav
1952–1953	od 1. září 1952 učitel na hudební škole v Kuřimi
1953	narozen syn Václav
1953–1969	učitel na hudební škole ve Šlapanicích u Brna, 1964–1969 tamtéž ředitelem
od 1957	spolupracovník edice Musica Antiqua Bohemica pro vydávání památek starší české hudby; spolupráce s Jaroslavem Pohankou, po jeho úmrtí

	v roce 1964 s Jiřím Sehnalem; podílel se mj. na souborném vydání díla Adama Michny z Otradovic (spolu s Jiřím Sehnalem)
1958	čestné uznání v mezinárodní varhanní soutěži v Gentu (Belgie)
1961	únor až červen externí výuka na Konzervatoři Brno
1969–1985	interní pedagog na brněnské konzervatoři: výuka varhan po Josefu Černockém (žáci: Josef Kšica, Zdeněk Plaček, Běla Trojanová, Ivo Bartoš, Petr Šandera, soukromě sestra Benedicta aj.); tamtéž zavedl hru na cembalo jako nepovinný, později obligátní předmět pro klavíristy a varhaníky (mezi žáky např. Šárka Pilátová); 1985 odchod do důchodu
1973	iniciátor ustavení organologické sekce při Muzejní a vlastivědné společnosti v Brně; v jejím rámci uskutečnil řadu přednášek a koncertních vystoupení
1982	v Supraphonu vychází Bělského <i>Nauka o varhanách</i> jako učebnicový text pro studenty konzervatoří; 2. a 3. vyd. tamtéž 1984 a 1988, 4. vyd. v Editio Bärenreiter 2000
1985–2001	externí působení na JAMU: přednášky o interpretaci staré hudby, výuka obligátních varhan pro cembalisty a obligátního cembala pro varhaníky; účast na varhanních interpretačních seminářích
1987	v edici Musica Antiqua Bohemica vydává Bělský <i>Sub olea pacis et palma virtutis</i> Jana Dismase Zelenky
1990	v Supraphonu vychází Bělského překlad <i>Pokusy o návod jak hrát na příčnou flétnu</i> Johanna Joachima Quantze
1992	JAMU vydává Bělského překlad <i>Prvních poznámek o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully</i> Georga Muffata
1993?–2003	člen organologické komise brněnské diecéze
2000	pražské nakladatelství Klassic vydává Bělského překlad <i>Důkladné školy na housle se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou</i> Leopolda Mozarta
2002	brněnské nakladatelství Paido vydává Bělského překlad <i>Úvahy o správném způsobu hry na klavír: Díl první a druhý</i> Carla Philippa Emanuela Bacha; na JAMU vychází spis <i>Cembalo: Nástroj a jeho literatura</i> ; rukopis dokončen 1993
2003	26. dubna umírá v Brně na selhání srdce
2009	Hudební fakulta JAMU vydává Bělského učebnicový text <i>Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století</i>

VRATISLAV BĚLSKÝ VE FOTOGRAFIÍCH



Portrétní fotografie Vratislava Bělského. Archiv rodiny Bělských.



BĚLSKÝ, František Václav. Portrét Vratislava Bělského, olejomalba, 40. léta. Archiv rodiny Bělských.

Vratislav Bělský pocházel z umělecky založené rodiny. Jeho otec, František Václav Bělský (1884–1968) byl profesí malíř a grafik. Pocházel ze středočeských Kosmonos. Původně se vyučil kovářem. Krátce pracoval jako dělník v textilce, poté se začal učit fotografem. Posléze studoval na pražské Akademii umění u Vojtěcha Hynaise a Augusta Brömse a na mnichovské Akademii výtvarných umění u Otty Seitze. Po působení na středních školách v Novém Městě na Moravě a Jindřichově Hradci se v roce 1923, těsně před narozením Vratislava Bělského, natrvalo přestěhoval s manželkou do České Třebové. Tam vyučoval kreslení a modelování na tamním gymnáziu, které posléze vedl jako ředitel. Současně s tím se celoživotně věnoval umělecké tvorbě.



Svatební fotografie, 1949. Archiv sestry Benedicty.

Manželka Vratislava Bělského Vlasta (roz. Viková) byla také hudebnicí. Pocházela z Brna. Spolu se svým budoucím manželem studovala varhany na brněnské konzervatoři u Josefa Černockého. Těsně před absolutoriem v roce 1949 byla z politických důvodů ze školy vyloučena. V roce 1968 získala Vlasta Bělská a celý její ročník konzervatoře zásluhou Vratislava Bělského oficiální absolutorium.

Vlasta Bělská působila jako učitelka na hudebních školách. V roce 1949 začínala v Kuřimi, posléze učila ve Znojmě. Po návratu z mateřské dovolené učila v Brně na hudební škole v Husovicích, odkud později přešla na školu na Vídeňské ulici (dnešní ZUŠ Františka Jílka), kde působila až do svého odchodu do důchodu v roce 1982. Vyučovala zde hru na klavír a od druhé poloviny 60. let i hru na zobcovou flétnu. V důchodu nadále učila hru na klavír i zobcovou flétnu soukromě. Jako flétnistka vystupovala i koncertně, mimo jiné se souborem Collegium musicum brunense.



Vratislav a Vlasta Bělští (druhá řada uprostřed) spolu s dalšími absolventy brněnské konzervatoře, v popředí sedí ředitel Zdeněk Blažek a pedagog varhanní hry Josef Černocký, 1949 (?).
Archiv Karola Frydrycha.



Vratislav a Vlasta Bělští, 50. léta. Archiv rodiny Bělských.



Manželé Bělští na zlaté svatbě 25. července 1999.
Archiv rodiny Bělských.



Manželé Bělští se syny Vratislavem a Václavem na výletě na Ještědu, 50. léta.
Archiv rodiny Bělských.



Vratislav Bělský se syny Vratislavem a Václavem, červen 1956. Archiv rodiny Bělských.



Vratislav Bělský při četbě na dovolené
ve Cvikově, 1957.
Archiv rodiny Bělských.



Vratislav Bělský s varhanicí Alenou Veselou, 6. listopadu 1997. Archiv rodiny Bělských.



Manželé Bělští s muzikologem Jiřím Sehnalem a jeho chotí Helenou před koncertem na rekonstruované varhany v Předklášteří u Tišnova 29. října 2000. Na protější straně stolu vlevo čínař Jan Kubát, uprostřed varhanář Bohumil Žloutek. Archiv Jiřího Sehnala.

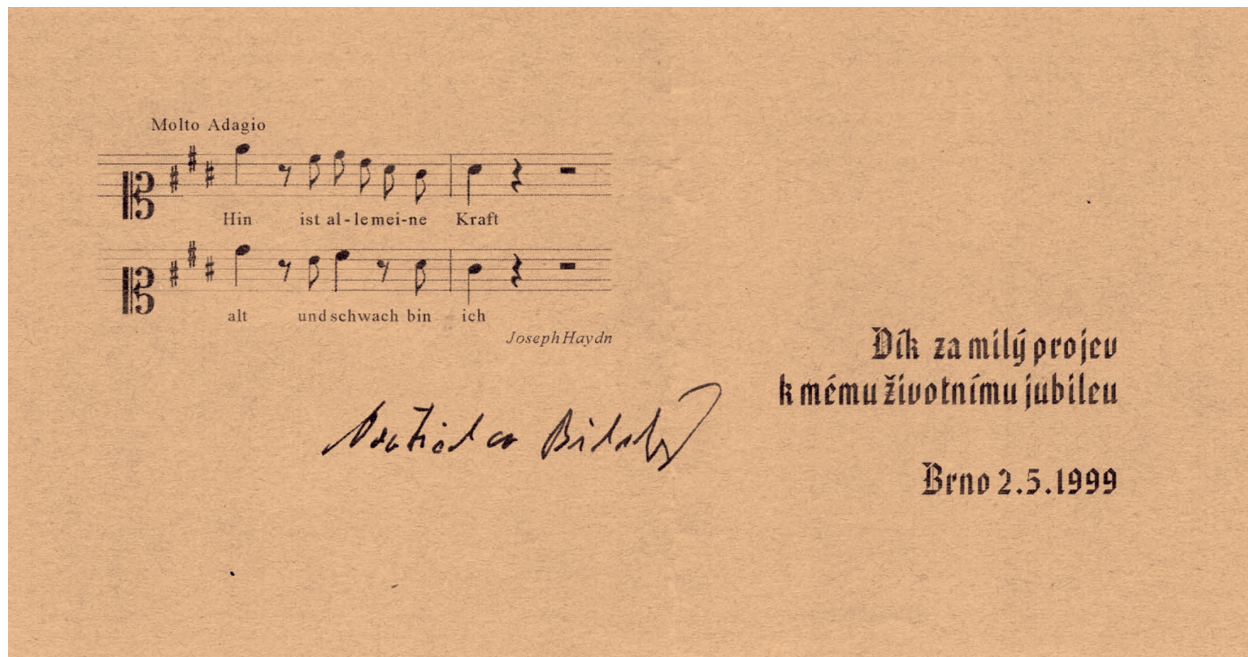


Vratislav Bělský se svou žačkou sestrou Benedictou.
Archiv sestry Benedicty.

Jiřina Lišková vystudovala na konci 80. let hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V roce 1992 vstoupila v německém Paderbornu do řádu klarisek a přijala řádové jméno Benedicta. Spolu s dalšími řeholicemi přišla v roce 1994 do Brna založit nový klášter, který byl vystavěn v Soběšicích a vysvěcen 1. listopadu 1997. U Vratislava Bělského se soukromě zdokonalovala ve hře na varhany.



Vratislav Bělský, varhanice Alena Veselá, organolog Bohumil Plánský a muzikolog Jiří Sehnal (zleva) při kolaudaci varhan na Vysokém učení technickém v Brně 5. prosince 1999. Foto Jiří Jan. Archiv Jiřího Sehnala.



Poděkování Vratislava Bělského za přání k jeho pětasedmdesátinám. Archiv sestry Benedicty.



Senior Prix udělená v roce 1993 Vratislavu Bělskému za dlouholetou činnost v oblasti záznamu uměleckých výkonů. MZM, sign. G 8.2874.

Vratislav Bělský

Podpis Vratislava Bělského. Archiv rodiny Bělských.

TEORETIK A PEDAGOG

Bělského překlady hudebně didaktických traktátů druhé poloviny 18. století

Vratislav Bělský přispěl svými překlady hudebních traktátů druhé poloviny 18. století k hlubšímu porozumění poučené interpretaci tzv. staré hudby. Tyto jeho počiny měly zásadní význam, neboť se jednalo o jejich první úplné zprostředkování v českém jazyce. Tematicky si vybíral okruhy týkající se výuky hry na hudební nástroje a otázky interpretační. Soustředil se především na německou jazykovou oblast. Tady reflektoval zejména tzv. berlínský okruh, který představují členové kapely pruského krále Friedricha II. Johann Joachim Quantz a Carl Philipp Emanuel Bach, z okruhu jihoněmeckých autorů je to Leopold Mozart. Francouzské hudební teoretiky zastupuje Georg Muffat. Přestože jsou díla jednotlivých autorů zaměřena na konkrétní nástroj (flétna, klavír, housle), případně hudební formu (balet), podávají všeobecný přehled o dobové interpretační praxi. Jinými slovy: nástroj je vřazen do celkového kontextu dobové hudební kultury. Pro porozumění konkrétnímu dílu doplnil Bělský překlady (vyjma Muffata) komentářem, který je jakýmsi úvodem do problematiky díla.

Johann Joachim Quantz

Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu

Editio Supraphon

Praha 1990

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*.
Praha: Supraphon, 1990. Titulní list Bělského překladu.

Prvním z uvedených překladů, který vyšel roku 1990, je proslulý *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* od flétnisty a skladatele Johanna Joachima Quantze (1697–1773). Spis vyšel poprvé v Berlíně roku 1752. Další vydání spadají do let 1780 a 1789, a to v nezměněné podobě. Současně s prvním vydáním vyšel překlad do francouzštiny, následovaly holandština (1754) a angličtina (1779).

Bělského překlad je prvním úplným překladem do češtiny – do jeho vydání bylo česky publikováno pouze několik citátů z Quantzova traktátu. Snaha zachovat věrnost originálu se projevuje též po stránce formální. Je zachována nejen původní forma, ale též typografická úprava. Kniha je založena na stejném dělení kapitol na paragrafy. Quantzem zdůrazněná slova jsou vtištěna proloženě. Čtenáři se tak nabízí případná možnost srovnání překladu s originálem. Jako pomocný zdroj uvádí Bělský anglický překlad Edwarda R. Reillyho: *Essay of a Method for playing The Transverse Flute*, London, Faber & Faber, 1966. Na něm oceňuje mj. bohatý poznámkový aparát založený na podrobném studiu pramenů a literatury, stejně jako porovnávání německého a francouzského textu.

Český překlad je doplněn rozsáhlejší analýzou pod názvem *Slovo k překladu* (s. 285–288), poznámkovým aparátem, do něhož jsou zahrnuty i původní Quantzovy poznámky (s. 251–281), a aktuálním seznamem pramenů a literatury (s. 282–284). Součástí jsou původní notové příklady, vytvořené na základě originálních tabulek číslovaných I–XXIV. Ty jsou umístěny v samostatném sešitku. Do knihy je vřazen též Quantzův portrét a originální titul z prvního vydání v roce 1752 včetně orientačního českého překladu:

Johann Joachim Quantzens
Königl. Preussischen Kammermusicus,
Versuch einer Anweisung
die Flöte traversiere
zu spielen;
mit verschiedenen,
zur Beförderung des guten Geschmacks
in der praktischen Musik
dienlichen Anmerkungen
hegletet,

Johanna Joachima Quantze
král. pruského komorního hudebníka
Pokus o návod
jak hrát
na příčnou flétnu
opatřený různými poznámkami
sloužícími ke zvelebení dobrého vkusu
v praktické hudbě

und mit Exempeln erläutert.
Nebst XXIV Kupfertafeln.
Berlin,
bey Johann Friedrich Voss. 1752.

a objasněný příklady.
S XXIV mědirytinovými tabulkami.

V rámci věrnosti originálu se překladatel snaží zachovat i původní styl. K tomu poznamenává následující:

Quantzova řeč i sloh jsou typické pro naučné dílo z doby prvního vydání díla. Pro moderní měřítko je tento sloh mnohdy příliš květnatý a mnohomluvný a často si libuje v dlouhých souvětích. V překladu se co nejvíce přidržuji předlohy a pouze příliš dlouhá, složitá a nesnadno pochopitelná souvětí rozdělují do kratších celků. (s. 286)

Velký význam pro českého čtenáře má Bělského analytické *Slovo k překladu*, v němž jsou objasněny základní principy dobové interpretace i celkový kontext díla. V této souvislosti je nutné si uvědomit, že v roce 1990, kdy překlad vyšel, byla u nás tzv. poučená interpretace (*Aufführungspraxis*) ještě v plenkách. A co více, mnozí pedagogové hudebních škol, zejména konzervatorií, se na ni dívali s despektem. Vzhledem k tomu, že Bělského traktáty mají sloužit především studentům-interpretům, pomáhaly tak překonávat překážky, jež byly kladeny do cesty snahám o skutečné porozumění hudbě nejen 18. století.

V úvodu své studie zdůrazňuje Bělský dobový význam Quantzova spisu, který podle něj zaujímá přední místo mezi nástrojovými školami druhé poloviny 18. století. To odůvodňuje srovnáním s dalšími školami Carla Philippa Emanuela Bacha a Leopolda Mozarta:

Pohledem na celou problematiku hudební interpretace a soudem o hudbě své doby je prvou závažnou prací tohoto druhu. Obdobné práce C. Ph. E. Bacha, L. Mozarta a dalších Quantze sice v mnohém doplňují nebo objasňují, celkovou šíří rozhledu jej však nepředstihují. (s. 285)

Dále jsou vyzdviženy Quantzovy hudební zkušenosti, kterých nabyl v kapelách v Drážďanech a Berlíně, stejně jako během cest po Itálii, Francii a Anglii. Mezi důležité podněty patřila také výměna názorů s drážďanským koncertním mistrem Pisendelem.



QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu.*
Portrét Johanna Joachima Quantze uveřejněný v překladu knihy.

Univerzalitu flétnové školy dokládá Bělský statisticky zjištěním, že v rámci 334 stran originálu je pouhých čtyřicet věnováno flétně. Podstatnou část knihy tvoří otázky hudebního stylu, pedagogiky, provozovací praxe, estetiky skladebného procesu, hudební kritiky; všímá si též otázek sociálních a jiných. Tyto aspekty shrnuje Bělský konstatováním, že „univerzálností pohledu a šíří látky je Quantz prvořadým pramenem pro studium stavu hudby a hudební interpretace v první polovině 18. století a je nesporně jedním z hlavních zdrojů poučení i pro dnešního hudebníka“ (s. 285).

Velkou pozornost věnuje Bělský Quantzově terminologii. Vede ho k tomu úsilí o co nejpřesnější pochopení užitých termínů, které mohou mít různý význam, což zdůvodňuje slovy: „V originálním textu je řada často se opakujících výrazů, jejichž význam se může případ od případu měnit. Nejdůležitější z nich připomínám v poznámkách“ (s. 286). Z konkrétních příkladů uvádí: širší obecné významy opozit *Adagio–Allegro* a *forte–piano*; řadu odlišných významů pojmu *Musik*, jenž v Quantzově době mohl znamenat hudební skladbu, koncert, soubor, orchestr, ale taky hudebníky tvořící šlechtickou kapelu – pro správné porozumění slovu je nutný kontext –, nebo slova *Wissenschaft*. Dále jsou to pojmy, jejichž dobový význam byl odlišný od dnešního chápání: koncertantní (*Hauptstimme*) – ripienový, melancholie – melancholický (*Traurigkeit – traurig*), melodie (*Gesang*), přízvučná – nepřízvučná (*Nieder-schlag – Aufschlag*), sólo, unisono, *Geschmack*. U definice vztahu tónů (*Proportion der Töne*) se dozvídáme, že Quantz byl nekompromisním zastáncem netemperovaného ladění.

Nejsou opomenuty ani hlavní estetické pojmy hudby baroka a klasicismu, jako jsou vášně (*Leidenschaften*) a afekty (*Affekten*). Bělský k nim poznamenává:

Pro moderního čtenáře „Pokusu“ je jedním z nejobtížnějších problémů pochopit citové ovzduší autora a jeho doby. Tato obtíž má řadu příčin. Výrazy naznačující city se dosti liší od výrazů používaných dnes a v mnoha případech není jejich hudební obsah takový, jaký by většina čtenářů očekávala. Quantz a jeho současníci, místo aby mluvili o náladě, citovém obsahu nebo charakteru skladby, mluví o jejich vášních nebo afektech. Tyto termíny se používaly střídavě. Hlavní vášně nebo afekty připomínané u Quantze jsou veselí, melancholie, smělost, lichocení a majestátnost. Při posuzování jejich hudebního významu je třeba vzít v úvahu vládnoucí postavení italské opery ve většině zemí. Mnoho čistě instrumentální hudby má citový základ přejatý z opery,

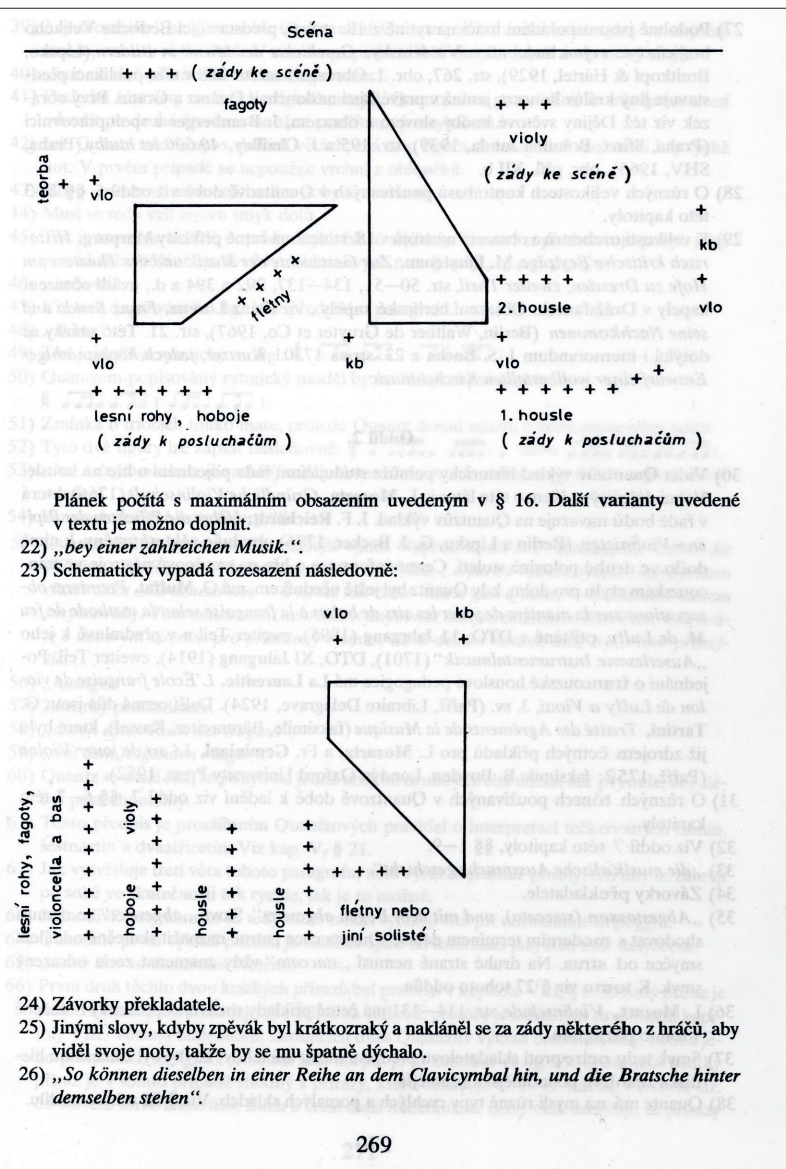
v níž byly tyto vášně charakterizovány mnohem jasněji. Proti dnešním představám se Quantzova „majestátnost a živost“ vzájemně nevylučují. Lichotnost nemá v hudbě etický nebo morální podtext a všeobecně se vztahuje k tomu, co laská a těší smysly. (s. 287–288)

Bělský zasazuje spis do dobového kontextu. Konstatuje, že vlastně vzniká v přelomovém období, a to „v době, kdy popisovaná praxe již vyvrcholila nebo začala upadat“ (s. 288). Z toho vyplývá, že Quantz reflektuje především dosavadní vývoj hudebního myšlení. Takto jsou koncipovány mnohé další hudební traktáty, uveďme alespoň slavný *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe (1725). Podnětně působí upozornění na rozmanitost epochy, kdy Quantzův *Pokus o návod* vznikal. Přes veškerou svou univerzálnost nemůže sloužit jako jediný možný návod na interpretaci tehdejší evropské hudby. Bělský to konkretizuje následovně:

Tak jako hudební praxe Quantzovy doby zrcadlila rozdílnost národních stylů, především italského a francouzského, je i tato kniha z velké části odrazem stavu hudby v Drážďanech a v Berlíně přibližně v letech 1725–1750. Jeho výroky a požadavky nelze tedy povýšit na absolutní pravidla veškeré hudby první poloviny 18. století. Jako celek však nabízí Quantz dnešnímu hudebníkovi nesmírně cenné a podnětné autentické zprávy. (s. 288)

Zvláštní pozornost Bělského překladu zaslouží **Poznámky** (s. 251–281). Quantzova německá a francouzská terminologie je nejen přeložena, ale též důkladně objasněna. Četné odkazy na dobové traktáty, školy a další literaturu svědčí o širokém rozhledu Bělského i o jeho znalosti dobových teorií. Vloženy jsou doplňující komentáře, které osvětlují vybraná místa v původním textu. Objevují se bližší informace o osobnostech, na něž odkazuje Quantz; často jsou jednotlivci identifikováni, neboť Quantzovy odkazy jsou jenom obecné. Překladatel odůvodňuje své stylistické zásahy do textu, např. rozdělení delšího souvětí do kratších vět nebo doplnění závorek. Upozorňuje rovněž na drobné tiskařské omyly, případně nepřesné tituly uváděné Quantzem. Překlad zásadního Quantzova spisu tak získává nejen informativní, ale též kritický rozměr.

Vítané jsou doplňující grafy, např. náskres zasedacího pořádku drážďanského orchestru (s. 269) ke kapitole XVII., oddíl 1, **O vlastnostech vedoucího orchestru**, § 13.





Carl Philipp Emanuel Bach

ÚVAHA
O SPRÁVNÉM ZPŮSOBU
HRY NA KLAVÍR

Díl první a druhý

Brno 2002



BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír: Díl první a druhý.*
Brno: Paido, 2002. Edice pedagogické literatury. Titulní list Bělského překladu 1. a 2. dílu.

Druhým berlínským hudebníkem, k němuž obrátil Bělský svou pozornost, je Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Jeho dvojdílná *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*) vyšla v Berlíně v letech 1753 (1. díl) a 1762 (2. díl). Traktát byl poté dvakrát doplněn o další notové příklady, a to v letech 1787 a 1797. Bělský dokončil překlad roku 1988 k dvoustému výročí Bachova úmrtí, vydání se však posunulo až do roku 2002.

Podobně jako v případě Quantzova *Návodu* se jedná o první úplný překlad tohoto traktátu do češtiny. Autor tu z původních vydání a doplňků vytváří jednotný celek, v němž Bachovy dodatky a poznámky pod čarou včlenil přímo do textu. Opírá se o dva základní zdroje:

Primárním je faksimile prvního vydání obou dílů doplněná o notové doplňky z let 1787 a 1797, kterou vydal Lothar Hoffmann-Erbrecht roku 1958 v lipském nakladatelství Breitkopf & Härtel pod titulem *Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen: Erster und zweiter Teil*. Poznámkový aparát se částečně opírá o anglický překlad Williama J. Mitchela: *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W. W. Norton & Company, inc., 1949.

V předmluvě k edici (*Slovo překladatele*, s. I–IV) zmiňuje Bělský některé zásady a problémy tohoto překladu. Na rozdíl od Quantze jsou pro Bacha typické stručné a exaktní formule. Jim bylo nutno přizpůsobit styl překladu. Opět se objevují nesnáze terminologické. Bach totiž pro popis a pojmenování ozdob vytvořil vlastní termíny, pro něž neexistuje odpovídající český ekvivalent: proto bylo někdy nutné vytvořit opisné výrazy, které zároveň naznačují i způsob provedení. Kvůli lepšímu porozumění volí překladatel pro původní německou terminologii běžně užívané italské výrazy; originální znění je umístěno v poznámkovém aparátu.

Dílo je též zjednodušeno po stránce formální. Oba díly jsou spojeny v jeden celek, takže dochází k plynulé návaznosti v číslování kapitol. Ve druhém dílu jsou pak některé kapitoly slučovány a přejmenovány podle tematiky (Bachovo původní číslování je vyznačeno římskými číslicemi). Z toho vyplývá, že Bělský volí u Bacha jiný přístup než v případě Quantzova *Návodu*, kde pietně respektoval původní formu.

K redukci došlo v počtu notových příkladů. Důvody byly ekonomické (příliš velká cena publikace) i praktické (neúměrná délka). Proto Bělský nezařadil skladby, které jsou jinak dostupné v běžných vydáních: tak třeba součástí prvního dílu bylo 18 skladeb seřazených do šesti sonát (*Achtzehn Probestücke in sechs Sonaten*); do edice 1787 bylo doplněno šest krátkých skladeb pod titulem *6 Sonatine nuove*. Odkazy na příslušné kompozice jsou uvedeny v poznámkovém aparátu.

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert

von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuss. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3.

BACH, Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen.*
Titulní list prvního vydání 1. dílu knihy v Berlíně roku 1753.

§ 30.

Ve figure 1 je vzestupná stupnice C dur s trojím prstokladem pro každou ruku. Žádný z nich není zavržen hodný, i když ten, kdy se v pravé ruce překládá třetí prst přes čtvrtý a v levé druhý prst přes palec, a ten, kde se používá palec znovu na tónu *f*, budou asi obvyklejší než třetí způsob. Jak je který prstoklad použitelný, je vidět na příkladech ve figure 2.

Figura 1 **Figura 2**

Figure 1 shows three different fingering patterns for the ascending C major scale. Figure 2 shows three different fingering patterns for the descending C major scale.

§ 31.

Figura 3 ukazuje C dur sestupně. Jsou zde opět tři prstoklady, které mohou být s určitými úmysly rovněž všechny dobré, jak to je vidět v příkladech uvedených ve figure 4, i když kromě těchto případů, vyžadujících speciální prstoklad, může být jeden způsob vhodnější než druhý.

Figura 3 **Figura 4**

Figure 3 shows three different fingering patterns for the descending C major scale. Figure 4 shows three different fingering patterns for the ascending C major scale.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Ukázka tří možných prstokladů pro vzestupnou a sestupnou stupnici C dur. Významné je revoluční užití palce.

V úvodním *Slovu překladatele* (s. I–IV) se Bělský věnuje, kromě edičních informací, období vzniku *Úvahy* a jejímu autorovi. Přináší tak opět cenné informace, které byly pro mnohé studenty ve své době novinkou. Formuluje tu také další shody, ale též rozdíly v Quantzově a Bachově pojetí hudebního umění. Oba tvořili na rozhraní dvou epoch, respektive v situaci doznívání barokního slohu. Zatímco však Quantz vytvořil svůj traktát z pozice sólisty, Bach přistupuje k nástroji z pozice „doprovazeče“. Oba podávají cenné svědectví o hudební praxi poloviny 18. století. Bach i Quantz kladou důraz na jemnost přednesu. Základní pojmy jejich estetiky jsou vkus a styl: ty se týkají všech složek hudební kompozice.

U Bachova klavírního umění analyzuje Bělský vedle stylu také podněty, které ho ovlivnily. Mimořádně důležitá byla již otcova škola v Lipsku. Na ni navázala vlastní praxe doprovazeče, která vyvrcholila mnohaletým působením (1740–1767) v pozici komorního cembalisty v kapele pruského krále Friedricha II. V Berlíně se Bach stýkal s předními osobnostmi tamějšího hudebního života. Patřili mezi ně bratři Graunové (Carl Heinrich a Johann Gottlieb), Johann Joachim Quantz, bratři Bendové (František a Jiří Antonín), Johann Friedrich Agricola, Friedrich Wilhelm Marpurg aj. Vedle hudebníků udržoval kontakty také se spisovateli, básníky a výtvarnými umělci.

Podněty některých berlínských hudebníků se odrážejí též v *Úvaze*. Mají často polemický charakter, neboť Bach uvádí především ty, s nimiž nesouhlasil. Jen pro zajímavost, nejvíce rozporů měl s Quantzem.

§ 6.

První případ najdeme ve figurě 119 u stupňovitých not (a), u skoků (b), u César (c), u kadenci (d), u fermat (e), náhle nastupující jak na začátku (f), tak uprostřed (g) nebo na konci po přírazu (h), nad opakovanou notou (i), nad notou následující po této opakované notě (pokud se neopakuje ještě jednou), a to ať kráčí (j), nebo skáče (k), bez přírazu, s ním, nad ním (l), po něm atd.

Figura 119



§ 7.

Tato krásná ozdoba je až příliš ochotná, hodí se téměř všude, a proto se příliš často zneužívá. Mnozí se domnívají, že celé umění a půvab hry na klávesové nástroje spočívá v tom, že udělají každou chvíli obal. Bude proto nutné blíže zjistit jeho správné použití, neboť nehledě k jeho oblíbě může nastat mnoho zdánlivých příležitostí, kde vlastně vhodný není.

§ 8.

Protože se tato ozdoba většinou používá, aby dodala notám brilanci, pokazí se tím všeobecně pasáže, které se mají přednést kvůli afektu táhle a prostě, a obal zde uvedou jen ti, kdo nerozumí správnému přednesu a úhozu. U obalu dochází ještě k chybě, které je třeba se vyhnout při použití všech ozdob, totiž jejich nadbytku.

§ 9.

Bližší představu o používání obalu si lze udělat zjištěním, že tato ozdoba zastupuje za určitých okolností obyčejný trylek se závěrem.

§ 10.

Poněvadž se obal hraje většinou rychle a nejvyšší nota se již dříve popsáním způsobem uskubne, je chybné hrát ho na dlouhé notě místo obyčejného trylku, protože ten musí zabrat celou hodnotu noty, zatímco kratší obal nechá její část nevyplněnu.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír.*
Ukázky různých případů užití obalu.

Při hodnocení Bachovy tvorby Bělský konstatuje, že její velkou část tvoří – podobně jako u otce Johanna Sebastiana – instruktivní literatura. Skladby jsou tak určeny především pro amatérské milovníky hudby. Bach si byl dobře vědom (stejně jako jeho otec) tehdejších nedostatků ve výuce hry na klávesový nástroj. Bachovu snahu o využití všech možností nástroje srovnává Bělský nejen s Couperinem a Scarlattim, ale též – pro někoho možná překvapivě – se Chopinem:

Ačkoli zasáhl kromě opery prakticky do všech hudebních žánrů, je C. Ph. E. Bach jedním z těch specificky klavírních skladatelů, kteří podobně jako Couperin, Scarlatti a zejména Chopin vytvořili svůj osobitý styl zcela z ponoření se do podstaty klavírní hry a z dokonalého využití možností nástroje. (s. I)

Na stranách II až IV vytváří Bělský podrobný popis a analýzu obou dílů *Úvahy*. Poskytuje tak vstup do tohoto rozsáhlého díla, který je vděčným vodítkem zejména pro ty, kteří se s ním seznamují poprvé.

Positivně hodnotí Bělský vliv *Úvahy* na další generace skladatelů. Přímý ohlas nachází u Bachových žáků, mezi nimiž uvádí Bachova nejmladšího bratra Johanna Christiana, který u něj studoval po smrti jejich otce Johanna Sebastiana, a Jana Ladislava Dusíka: Dusík přišel k Bachovi do jeho dalšího působiště, jímž byl Hamburk, v roce 1783 již jako proslulý umělec. Bach ovlivnil též představitele vídeňského klasicismu jak v oblasti tvorby, tak pedagogiky. Velký skladatelský a pedagogický ohlas Bachův lze nalézat ještě na počátku 19. století.

Působení *Úvahy* Carla Philippa Emanuela Bacha pro současnost stanovuje Bělský následovně:

Bohatým zdrojem vědomostí, zkušeností a cenných rad zůstává Bach i pro současnou praxi směřující k očistění hudebních děl od nánosů minulosti a usilující návratem k historickým pramenům o poznání nezkreslených zásad poučené interpretace starší hudby. (s. IV)

Kniha v závěru přináší přehled pramenů a literatury aktualizovaný v době jejího vzniku a vydání (s. 389–390).



BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír.*
Portrét Carla Philippa Emanuela Bacha uveřejněný v překladu jeho *Úvahy*.

Leopolda Mozarta,
velkoknížecího salcburského vicekapelníka,



důkladná škola na housle

se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou

MOZART, Leopold. *Důkladná škola na housle se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou*. Praha: Klassic, 2000. Obálka překladu Vratislava Bělského.

Důkladná škola na housle (*Gründliche Violinschule*) je jediným literárním dílem Leopolda Mozarta (1719–1787). Poprvé vyšla v Augsburgu v roce 1756, kdy se shodou okolností narodil i jeho syn Wolfgang Amadeus. O popularitě díla svědčí skutečnost, že za autorova života vyšla ještě dvakrát, a to v letech 1769 a 1787. Mimoto byla houslová škola roku 1766 vydána holandsky a roku 1770 francouzsky. Bělského překlad, který je prvním úplným překladem díla do češtiny, vychází z třetího rozšířeného vydání v Augsburgu z roku 1787. Kniha je tradičně doplněna ***Slovem překladatele*** (s. IX–X), v němž Bělský objasňuje podstatu díla, jeho stylové a dobové zázemí.

Leopold Mozart
Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters
g r ü n d l i c h e
Violinschule,
mit
vier Kupfertafeln
und
einer Tabelle.

Dritte vermehrte Auflage.

XX

Augsburg,
gedruckt und zu finden bey Johann Jakob Lotter und Sohn,
Buchdrucker und Musikalien Verlegere.
1787.

MOZART, Leopold. *Gründliche Violinschule*. Titulní list třetího rozšířeného vydání, které vyšlo v Augsburgu roku 1787 a stalo se předlohou pro Bělského překlad.



Einleitung in die Violinschule.

Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geiginstrumenten, insonderheit
von der Violin.



§. 1.
Das Wort Geige, begreift in sich Instrumente ver-
chiedener Art und Größe, welche mit Darmsejten bezogen
sind, deren jede einer richtigen Austheilung nach größer
als die andere seyn muß, und die mit einem aus Holz
gemachten und mit Pferdehaaren bewannten Bogen gestri-
chen werden. Aus diesem erhellet, daß das Wort Gei-
ge ein allgemeines Wort ist, welches alle Arten der Geiginstrumente in sich ein-
schließet; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man
Mozarts Violinschule.



Úvod do houslové školy

Úvodu oddíl první

O smyčcových nástrojích, zejména o houslích

§ 1.

Výraz smyčcové¹ znamená nástroje různého druhu a velikosti, potažené
střevovými strunami, z nichž každý musí být podle správného poměru větší
než jiný a na něž se hraje smyčcem vyrobeným ze dřeva a potaženým koňskými
žíněmi. Z toho vyplývá, že označení smyčcový je všeobecným výrazem
zahrnujícím všechny druhy těchto nástrojů, a je tedy pouze nepořádkem,
nazve-li se violino jednoduše housle. Popíši obvyklé odrůdy.

§ 2.

Téměř zastaralým druhem jsou malé kapesní housličky,² které mají
čtyři, ale také jen tři struny. Protože se daly pohodlně zastrčit do kapsy,
používali je páni taneční mistři při výuce svých učedníků.

MOZART, Leopold. *Důkladná škola na housle*. Začátek *Úvodu* v německém originále a v Bělského překladu.

Stylově řadí Mozartovu školu do italského okruhu. L. Mozart byl ctitelem Tartiniho a „svým dílem vytvořil [...] most mezi italským a německým houslovým uměním“ (s. IX). Těmito principy ovlivnil svého syna, který se rovněž pohyboval ve stylovém okruhu jižního Německa a severní Itálie. Z uvedené charakteristiky vyplývá důležitý závěr: principy Mozartovy houslové školy nejsou aplikovatelné na styl Johanna Sebastiana Bacha ani Georga Friedricha Händela. Opět se jedná o důkladné poučení pro interprety, že určitý hudební sloh a určitá epocha nemají jednotný charakter, nýbrž že záleží na díle daného autora.

Přesto i v případě *Důkladné školy na housle* shledává Bělský její nadčasový význam. Jedná se například o požadavek plánovité výstavby díla nebo o četné stylové požadavky, mezi něž patří „odmítavý postoj k neustálému vibrování“ (s. IX). Oceňuje Mozartovu vzdělanost, kterou potvrzují cizojazyčné citáty (do češtiny je přeložil Petr Peňáz). Naopak polemizuje s autorovým sebevědomým tvrzením v *Předmluvě*, že jeho práce nemá předchůdce. Bělský uvádí, že před vydáním Mozartovy školy vyšlo nejméně sedm prací na stejné téma.

Nicméně upřesňuje, že Mozartova škola je první opravdu „důkladná“ škola hry na housle. Takto ji staví po bok Quantzovy školy flétnové a klavírní školy Carla Philippa Emanuela Bacha a dodává, že „společně [s nimi] předává potomkům téměř nevyčerpatelné bohatství znalostí o hudební praxi své doby“ (s. IX).

Důležitou součástí každé školy hry na nástroj jsou notové ukázky, případně nákre- sy. Bělský je neváhal pro bližší porozumění záměrům autora převzít přímo z originálu. Takto jsou do knihy vloženy držení houslí a smyčce, oddělovače kapitol, tzv. vlys i no- tové příklady.

Tuto tendenci doplňuje a upřesňuje Ivan Černý v *Poznámce vydavatele* (s. XI). Jak již bylo řečeno, notové příklady jsou převzaty z originálu, to znamená, že nejsou převedeny do moderní notace. Je to důležité pro správné frázování i pochopení stylu skladby. Byla též zachována původní typografie s menšími obměnami: „základní řez písma se vysadil větší velikostí s volnějším prostrkáním“ (s. XI), bylo odstraněno tučné zdůraznění. Vzhledem k tomu, že se jedná o učebnici, byl brán ohled na její srozumitelnost. Proto byly např. Mozartovy pokyny smyků zaměněny za dnešní symboly.

Důležitou funkci má poznámkový aparát. Čtenář v něm nalezne upozornění na chyby v původním textu i notových příkladech, překlady a vysvětlení termínů, další vysvětlivky a doplňky.



Kapitola desátá

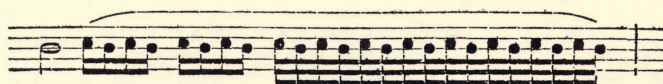
O trylku

§ 1.

Trylek je spořádané a příjemné střídání dvou sousedních tónů, vzdálených od sebe buď o celý tón nebo o půltón. Trylků jsou tedy dva druhy: totiž trylek s velkou nebo malou sekundou. A já nemohu pochopit, proč někteří chtějí odlišovat použití malé sekundy slovem *triletto* od použití velké sekundy jako trylku (*trillo*), když přece *triletto* naznačuje pouze krátký trylek, zatímco *trillo* znamená vždy trylek, ať je potom celotónový nebo půltónový.

§ 2.

Z třetího oddílu první kapitoly víme, že nota, nad níž se má trylek uvést, má nad sebou malou značku *tr*. V tom případě musíme silně stisknout prst, kterým se hraje nota označená *tr*, a dalším prstem udeřit a zase pustit notu ležící o celý tón nebo půltón výše, takže je stále střídavě slyšet tyto dva tóny. Např. první prst tiskne nepohnutě a silně tón *b'*, tyto dva tóny. Např. první prst tiskne nepohnutě a silně tón *b'*, zatímco druhý nebo trylkující prst dopadá zcela lehce na notu *c''*. To je třeba cvičit následovně zcela pomalu.



§ 3.

Protože se trylek hraje buď s velkou nebo malou sekundou, je třeba pozorně přihlížet k tónině skladby a k mimochodem se vyskytujícím vybočením do náhodných tónin. Je hanebnou chybou mnohých, kteří se nejen nikdy neohlížejí, zda se má trylkovat s velkou nebo malou sekundou, ale hrají trylek buď v tercii, nebo nazdařbůh někde mezi tím. Trylek se tedy nesmí hrát ani výše, ani níže, než vyžaduje tónina kusu. Např.

MOZART, Leopold. *Důkladná škola na housle*.
Definice trylku, jeho dělení a způsob jeho realizace.



§ 4.

Hmatník nebo spíše krk houslí se nesmí vložit do celé ruky jako kus dřeva, nýbrž vezme se mezi palec a ukazovák tak, že leží na jedné straně na polštářku pod ukazovákem, na druhé straně na horní části článku palce. V žádném případě



se však nedotýká pokožky spojující ve vykrojení ruky palec a ukazovák. Palec nesmí příliš vyčnívat nad hmatník, neboť by bránil hře a struně G by ubíral zvuk. Musí se držet také spíše vpřed proti druhému a třetímu prstu než vzad proti prvnímu, protože tím ruka získá větší volnost k roztažení se. Zkusme

MOZART, Leopold. *Důkladná škola na housle*. Vyobrazení správného a chybného držení houslí.

Praktický přínos Bělského překladu Mozartovy *Důkladné školy na housle* kladně zhodnotil Jan Trojan:

Překlad houslové školy L. Mozarta nese stejné známky zevrubné poučenosti jako předchozí práce V. Bělského. Vlastní text je doplněn důležitými poznámkami. [...] Pro interpreta je zvlášť cenné otištění původních notových příkladů na způsob faksimile. Pro praktické použití knihy slouží vazba pomocí rychlovazáče, jež umožní hráči dát knihu na notový pult a snadno ji otevřít na kterékoliv stránce. (TROJAN, Jan. *Důkladná škola na housle Leopolda Mozarta. Opus musicum*, 2000, roč. 32, č. 4, s. 68.)

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

**PRVNÍ POZNÁMKY O HRANÍ
FRANCOUZSKÝCH BALETŮ PODLE
METODY ZESNULÉHO PANA DE LULLY**

Georg MUFFAT

překlad Vratislav BĚLSKÝ

Brno 1992

MUFFAT, Georg. *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*.
Brno: Janáčкова akademie múzických umění, 1992. Obálka knihy.

Skladatel a varhaník Georg Muffat (1653–1704) vydal ke konci 17. století dvě sbírky skladeb pod názvy *Florilegium I.* (1695) a *Florilegium II.* (1698). K nim připojil latinský, francouzský, německý a italský text, v němž uvádí interpretační pokyny, které vycházejí z francouzské praxe, jak ji poznal během svého několikaletého pobytu v Paříži. Tento text přeložil do češtiny Vratislav Bělský pod titulem *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*. Překlad vydala v roce 1992 Janáčkova akademie múzických umění.

Muffat ve svém díle zprostředkovává metodu, jak hrát Lullyho balety na houslích. Pro správnou interpretaci stanovuje dva hlavní úkoly, které spolu souvisejí: „lahodit sluchu a současně naznačovat taneční rytmus tak dobře, že se okamžitě pozná, o jaký druh skladby jde, a bezděčně nás to ponouká k tanci“ (s. 3). Dále připojuje následující základní předpoklady:

1. správný prstoklad
2. celý soubor musí dodržovat stejný způsob vedení smyčce
3. neustále zachovávat skutečné tempo každé skladby
4. dávat pozor na jisté zvyklosti, pokud jde o repetice, hru nestejných not a zvláštní vlastnosti stylu a tance
5. uvážene použít krásné manýry a vhodné ozdoby, které dodávají harmonii lesk jako drahokamy

Uvedené principy pak popisuje v jednotlivých kapitolách. Jejich názvy vycházejí z dvojverší, které obsahuje pět navržených bodů:

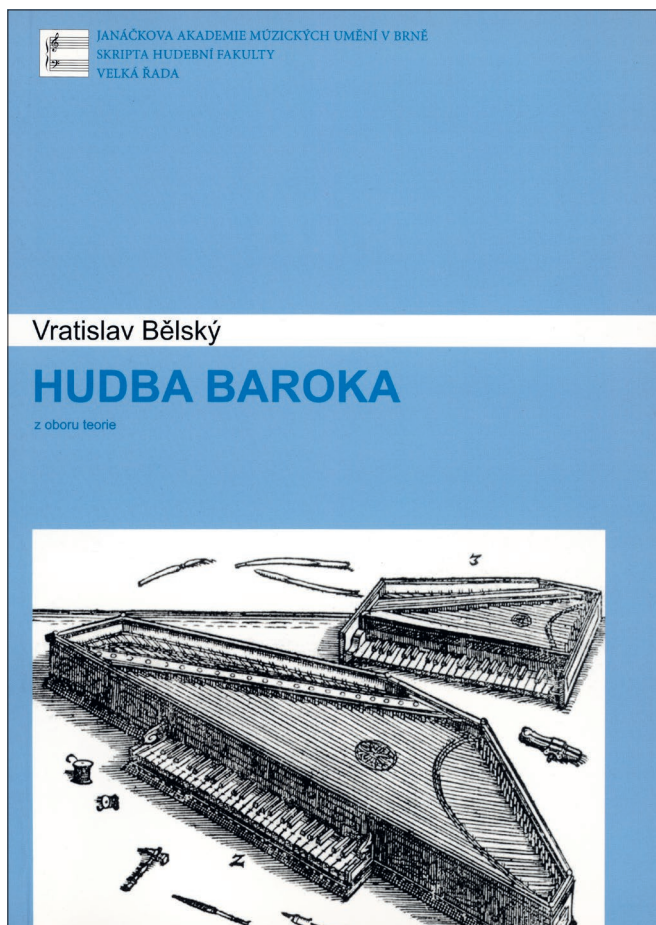
Contactus, Plectrum, Mos, atque Venustas
Efficient alacrem, dulcisonamque chelyn.

Konkrétně se jedná o kapitoly:

1. *Contactus* – Správný prstoklad
2. *Plectrum* – Jak se má vést smyčec
3. *Tempus* – O taktu nebo tempu
4. *M O S* – O některých dalších zvycích lullyistů, které mohou našemu výkladu posloužit
5. *Venustas* – O půvabnostech a ozdobách hry

Bělského překlad Muffatova spisu postrádá úvod, závěr, případně ediční poznámku, prvky, které obsahují jeho ostatní překlady. Nahrazuje je důkladný poznámkový aparát (s. 15–18), který obsahuje základní údaje o autorovi a jeho díle, vysvětlení terminologie, korektury chyb a doplňující údaje. Součástí edice jsou přiložené notové příklady.

Praktické učebnice Vratislava Bělského



BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2. vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. Skripta hudební fakulty. Velká řada. Obálka knihy.

Vratislav Bělský je autorem učebních textů, které vycházejí z jeho interpretační a pedagogické praxe. Dva jsou věnovány varhanám a cembalu, nástrojům, které dokonale ovládal a na které vyučoval hru. Zvláštní pozornost si pak zaslouží spis *Hudba baroka*, v němž jeho autor vytvořil zasvěcený a přehledný úvod do provozovací praxe hudby 17. a 18. století.

Bělský dokončil tuto svoji učebnici v roce 2002 – předmluva je datována únorem téhož roku. V následujícím roce autor zemřel (26. dubna 2003), aniž by se dočkal vydání knihy. *Hudbu baroka* vydala Janáčkova akademie múzických umění, instituce, pro jejíž posluchače byla primárně určena, v roce 2009 ve velké řadě Skript hudební fakulty. Odborných korektur a aktualizace textu se zhostila Barbara Maria Willi, která rovněž napsala předmluvu. Autorkou doslovu je Monika Holá. Pro velký ohlas se o rok později uskutečnilo další vydání péčí téže instituce.

Genezi a účel publikace popsal její autor následovně:

Přítomné texty vznikaly během mé více než desetileté pedagogické činnosti na JAMU v Brně. Tam jsem velmi brzy odhalil dávný dluh české hudební vědy, která se o tuto problematiku a pedagogiku vlastně nikdy soustavně nezajímala. Ve styku se staršími kolegy jsem téměř denně odhaloval nedostatky a mezery v jejich vědění. Začal jsem proto vědomě sbírat materiál, abych mohl svým posluchačům podat věrohodné informace. Musel jsem se proto doslovně prokousat zpravidla cizojazyčnou a u nás těžko dostupnou literaturou. Z té doby pocházejí také moje překlady houslové školy Leopolda Mozarta a klavírní školy Carla Philippa Emanuela Bacha. Soubor vědomostí, rozmnožený ještě o další autory, mě přiměl k pokusu sepsat tuto nauku. (s. 143)

Knihy má charakter skript, která jsou vhodná jak pro posluchače vysokých hudebních škol, tak konzervatorií. Nebylo by ovšem na škodu, kdyby je rovněž prostudovali mnozí vyučující těchto institucí – na jejich neznalost tematiky a tedy škodlivost způsobu výuky naráží Bělský v textu vícekrát. Učebnicový charakter je dán i grafickou formou – např. jména a významné pojmy jsou vysázeny tučně.

Význam díla hodnotí Barbara M. Willi v úvodu knihy, který nese název ***Tak trochu jiná předmluva*** (s. 5–7). Bělského *Hudbu baroka* vnímá z hlediska praxe, neboť autor ji formuloval pro praktické potřeby dnešního interpreta. Opírá se jak o dobové prameny,

tak o aktuální světovou literaturu. Podle Willi má pro české prostředí podobný význam jako práce Manfreda F. Bukofzera a Clauda V. Paliscy pro hudbu evropskou.

O tom, že se nejedná o nadsázku, svědčí samotný charakter knihy. Autor tu v několika kapitolách formuluje základní principy interpretace barokní hudby. Opírá se přitom o širokou pramennou základnu, kterou takto přehledně zprostředkovává čtenáři. Veškeré poznatky jsou doloženy na konkrétních notových příkladech z děl konkrétních skladatelů a teoretiků.

V **Úvodu** (s. 8–10) Bělský popisuje cestu k autentickému zaznění díla dané doby. Zároveň stanovuje určité mantinely tvrzením, že ani po poznání všech stylových okolností a ideálů doby nelze zaručit dokonalé autentické provedení díla. Mezi důvody patří např. mísení různých národních škol. Toto tvrzení je skeptické jen zdánlivě, neboť jak vyplývá z mnoha dalších pasáží, takto poučený pohled na dílo ponechává tvůrčí svobodu interpretovi.

Ve své práci se Bělský soustředí na hudbu období baroka, které vymezuje přibližně lety 1600 až 1750. Přestože je skeptický k pojmu „baroko“ v knize jej – patrně z praktických důvodů – užívá. Vymezuje obecně okruhy a otázky interpretace barokní hudby. Patří mezi ně rozdíl mezi barokním zápisem a zápisem hudby od počátku 19. století, preference provedení (interpretace) před dílem ve staré hudbě (proto patrně vznikalo tak velké množství skladeb), neexistence interpretační jednoty v období baroka, malá dostupnost spisů autorů 17. a 18. století v českém překladu atd.

V kapitole **Vznik nového slohu** (s. 11–15) poukazuje autor na velký vliv platónské akademie ve Florencii a jejího hlavního filosofa Marsilia Ficina. V rámci ní se rekrutovala florentská Camerata, jejíž členové přispěli ke vzniku recitativu. U Claudia Monteverdiho jsou zdůrazněny pojmy *prima* a *seconda prattica*, které Bělský spojuje s termíny *stile antico* a *stile moderno*. Podrobně se věnuje Monteverdiho *stile concitato*. V návaznosti na Cameratu a Monteverdiho přechází ke vzniku opery, která byla v dobové terminologii označována *stile rappresentativo*. U benátského operního stylu neopomíjí vznik belcanta. Význam Itálie vyzdvihuje dále pro rozvoj instrumentální hudby včetně zrodu nových instrumentálních forem.

Další dvě hudební kultury, jimž se bude Bělský v dalším textu věnovat, jsou francouzská a německá. Autor formuluje rozdíl mezi francouzským a italským vnímáním

III. Tři noty

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paříž, 1768, str. 427, heslo „Loure“, píše: „Připadnou-li na každou dobu tři noty, zdůrazní se první a ta prostřední se zahraje krátce.“ Podobně se vyjadřuje např. **Reparlier**, *Principes de la musique*, Lille, 1772: „ $12/8$ takt má dvanáct osmin, tři osminy na každou dobu, první dlouhá, druhá krátká, třetí trochu delší, šestnáctiny jsou nestejně.“ Jak se to provede na flétně, ukazuje **J. J. Quantz**, *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, kap. VI, Berlín, 1752:



Příklad i oba citáty potvrzují, že starým mistrům vůbec nešlo o strojovou pravidelnost, která se v duchu provozovací praxe 19. a 20. století ještě dodnes pro tuto hudbu požaduje. Tento zásadní omyl se stal ideálem krátce po válce, kdy se začala historická hudba provozovat hojněji. Tato strojová pravidelnost se z neznalosti označovala jako „bachovský smyk“. Rozdíl mezi metricko-artikulační nestejností a zápisem je ovšem nepatrný, je však schopen nejjemnějších změn. Strojovost vylučuje snaha o rozmanitost artikulačních poměrů (vztah: zvuk – pomlka). Metrická nestejnost tří not byla patrně tak všeobecná, že bylo nutno výjimky připomenout. Tak píše **Fr. Couperin** u 2. rondeau skladby *Les Amusements* (2. kniha, 7. ordre, Paříž, 1717): „Trois double égaux pour chaque temps“ (...na každou dobu tři stejné šestnáctiny).



Požadavek pravidelnosti a stejnosti vyjadřovaly **tečky** nad notami. Na rozdíl od nás neznamenal ještě staccato, ale stejnost. V tomto bodě poskytnete neocenitelnou službu faksimile nebo Urtext.



F. Couperin: *Air dans le goût polonais*. 4^e livre, 20^e ordre

V podobném smyslu se také používaly obloučky nebo svorky nad dvěma nebo třemi notami.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*.

Tématem podkapitoly *Tři noty* je realizace skupiny tří tónů. V dolní části textu najdeme poučení o rozdílném významu teček nad notami v baroku oproti dnešku.

antiky a soustředí se na osobnost J. B. Lullyho. Vznik německého hudebního stylu, vrcholícího G. Ph. Telemannem a J. S. Bachem, charakterizuje jako střet a syntézu stylu italského a francouzského.

Dalším důležitým tématem je polarita (renesanční) polyfonie a monodie, jinak zápas mezi styly *antico* a *moderno*, k jejichž syntéze došlo v pozdním baroku: J. S. Bach, G. F. Händel aj. Následuje poukaz na rozdíl mezi vnímáním hudby v baroku a dnes: ten spočívá mj. ve skutečnosti, že zatímco člověk období baroka poslouchal výhradně hudbu současnou, dnešní konzument má k dispozici hudbu různých slohových epoch.

Tématem kapitoly ***Základy hudební řeči baroka*** (s. 16–26) je především notace a její realizace. Do centra pozornosti vstupuje jak jednotlivý tón, tak vztah dvou až tří po sobě následujících tónů. Autor upozorňuje na lidskou řeč coby východisko správné interpretace. Zároveň podotýká, že přístup k baroknímu notovému zápisu z pozic 19. a 20. století by znamenal hrubé zkreslení: „hudba by vyjadřovala zcela jiné nálady a pocity, než jaké měl její tvůrce na mysli“ (s. 16).

Již na tomto místě jsou teoretické principy doloženy četnými notovými příklady a názory dobových teoretiků. Není divu, že Bělský k barokním teoretikům přiřazuje také ty, jejichž učebnice sám přeložil, tedy Johanna Joachima Quantze, Carla Philippa Emanuela Bacha a Leopolda Mozarta: ti sice tvořili na přelomu epoch, avšak reflektovali dosavadní interpretační praxi, která má své kořeny v období baroka.

Do úvodu kapitoly ***Metrika a rytmika – hudební figury*** (s. 27–34) jsou zařazeny definice rytmu a metriky a jejich rozdíly. Poté se autor podrobně věnuje antickým metrickým systémům jako východisku pro evropskou hudební metriku. Definuje pojem časomíra jako polaritu dlouhých a krátkých stop. Následuje přehled nejdůležitějších časoměrných stop, které Bělský dělí na sestupné a vzestupné. Jejich charakter znázorňuje notací. Zajímavostí je výčet velkého počtu méně frekventovaných tříslabičných stop. V těchto partiích se autor odvolává především na Johanna Matthesona.

Kapitola ***Notace*** (s. 35–57) definuje úkol notového písma a popisuje rozdílný význam notových značek v různých staletích a u různých skladatelů. Autor upozorňuje na nedokonalost notového písma, které neurčuje základní informace, jako je délka tónu, jeho výška a tempo.

- Stanovuje dva odlišné principy použití notových značek:
1. Zapiše se dílo, vlastní kompozice – její provedení ale nelze z notace v jednotlivostech poznat a určit.
 2. Zapsáno je provedení, takže notace je současně návodem ke hře. Zápis tedy neukazuje jako v prvním případě jen formu a strukturu skladby, ale říká: tak se zde musí hrát.

Notace hudby do 18. století je především záznam díla. Ale i tady existuje výjimka v podobě tabulatury. Od 19. století naopak dominuje zápis jako návod ke hře.

Na tomto místě připojuje Bělský důležité postřehy týkající se negativních rysů současné hudební pedagogiky. Mnozí pedagogové považují notové písmo za univerzálně platné. Žák tak má hrát přesně to, co je zapsáno v notách. Správný postup je však opačný. Pro správnou interpretaci je nutno sáhnout k dalším pramenům. U staré hudby totiž mnohé zapsáno není, např. přírazy, trylky nebo appoggiatury. Kdyby bylo zapsáno vše, vyřadilo by to tvůrčí fantazii interpreta. K tomu Bělský dodává, že „dobrým ,hráčem adagia‘ byl v 17. a 18. století hudebník, který volně improvizoval ozdoby, jež významu vkusu odpovídají a posilují ho“ (s. 36).

Následně podrobně pojednává o jednotlivých položkách, jako jsou noty, pomlky, notová osnova, opakovací znaménka, posuvky, předznamenání, ligatura, koruna nad pomlkou, fermata, tečka u noty, notace dvou proti třem, bílé noty. Značný prostor je věnován seccorecitativům:

Italský seccorecitativ je zapsán důsledně v C taktu. V notách je zachycen přibližný slovní rytmus, takže přízvuk se objeví tam, kde skutečně odpovídá řeči. Taktové čáry jsou napsány pouze s ohledem na počet dob a nemohou narušit tok recitace. Bas, podložený vokální linkou v dlouhých hodnotách, je proto nutno hrát jednoznačně krátce a umožnit tím zpěvákovi, od něhož se očekává, že se věnuje výlučně deklamaci slova a nikoli notovému rytmu, volnost projevu. (s. 49)

U výše uvedených charakteristik se Bělský dovolává především německých a francouzských teorií, občas též italských (Caccini).

V kapitole **Artikulace** (s. 58–64) jsou objasněny pojmy frázování a artikulace. Je zdůrazněn důležitý význam užívání historických prstokladů pro správnou interpretaci. Dnešní prstoklady totiž odrážejí změnu pohledu na hudbu, jak ji přinesla francouzská revoluce. Velkou francouzskou revoluci zmiňuje Bělský vícekrát jako předěl mezi hudebním vnímáním epoch. Po ní totiž hudba

místo aby rozmlouvala, začala líčit nálady. Změna se projevila především až neúměrným prodloužením legatových obloučků. Tato představa se ale diametrálně liší od představy barokních mistrů a promítla se do četných instruktivních edicí, které se dnes stále více a více ukazují pro studium barokní hudby jako nevhodné. Navíc tyto edice obvykle přinášejí zcela svérázný pohled editora, který je často pokládán za významnou a nedotknutelnou autoritu. Stav konzervují ve svých publikacích hudební nakladatelství, která tvrdošíjně trvají na platnosti svých tisků, a tak vědomě brzdí jakýkoli pokrok. Na tomto stavu má velkou vinu i naše současná hudební věda, která se o tuto problematiku vlastně nikdy vážně nezajímala. (s. 58)

K tematice **dynamiky** (stejnojmenná kapitola, s. 65–67) Bělský podotýká, že baroko tento pojem neznalo. Objevuje se až v 19. století přenesením z filosofické terminologie Immanuela Kanta. Ostatně dynamické pokyny se ve staré hudbě uváděly jen výjimečně; byly totiž považovány za omezení svobody hráče.

Zvláštní pozornost věnuje autor rozdílnému pojetí polarity forte–piano. Vzhledem k tomu, že hudební nástroje byly dynamicky slabší oproti dnešním, hrálo a zpívalo se plným tónem: „Baroko můžeme tedy označit jako epochu forte, vůči němuž hrálo piano jen podružnou roli“ (s. 65). Proto se forte na začátku skladby obvykle nepředepisovalo, v jejím průběhu pak rušilo předchozí plochu označenou piano. Oba termíny obvykle souvisely s tempem (forte = rychle, piano = pomalu) a náladou (forte = vesele, piano = adagio, truchlivě).

Kapitolu **Tempo** (s. 68–79) uvádí Bělský následující obecnou poznámkou:

Fyzikálně měřitelné tempo závisí na podmínkách okamžitého provedení: akustice prostoru, obsazení instrumentálního, případně vokálního souboru, technickém stavu nástrojů, umění interpreta, provedení cizí řeči apod. (s. 68)

Konstatuje, že stará hudba obsahuje málo tempových pokynů. Přesto je otázka tempa důležitá. Začátek zájmu o tento prvek kompoziční faktury souvisí s estetikou *seconda prattica*, kdy vzrostl zájem o dramatickou hudbu. Vzhledem k tomu, že mensurální notace se ukázala nedostatečnou pro vyjádření detailnějších tempových odstínů, bylo nutno charakterizovat je slovně. Původně se tempové pokyny uváděly v předmluvách ke skladbám nebo sbírkám, později se zaznamenávaly přímo v notovém zápisu.

K otázce charakteru jednotlivých temp Bělský uvádí, že rozdíl mezi Adagiem a Allegrem byl menší než dnes. Ostatně tyto pojmy naznačovaly spíš charakter hudby a byly vyjádřeny notací: delší hodnoty pro Adagio, kratší pro Allegro.

Za základní tempovou jednotku byl v baroku ustanoven tep lidského srdce. Tady se Bělský dovolává Quantze:

Při stanovení tempa vychází Quantz z předpokladu osmdesáti tepů za minutu. Tuto hodnotu nezvolil jistě náhodně. Je totiž jednou ze tří nejobvyklejších frekvencí lidského tepu. Převedeny na metronomické údaje představují Quantzovy hodnoty velmi živá tempa a usvědčují ze lži ty, kdo tvrdí, že stará hudba se hrála mnohem pomaleji než dnes. (s. 71)

V této souvislosti ovšem Bělský zároveň poukazuje na rozmanitost dobových názorů. Jako důkaz uvádí definici základních temp Johannem Gottfriedem Waltherem, Jeanem-Jacquesem Rousseauem a Leopoldem Mozartem.

i když tyto ozdoby nebyly naznačeny. Obě noty, jimiž trylek končí, se v Německu jmenovaly „Nachschlag“ (**závěr**).

Trylek se s oblibou používal i na náhle nastupujících chromatických tónech. Řetězem trylek lze ozdobit pasáže složené z delších not, zejména když klesají. Kromě tohoto případu se skladatelé snažili, aby se neobjevily bezprostředně po sobě dva trylky.

U tečkovaných not v následujícím příkladu se nesmějí závěry přivázat k následující notě. **C. Ph. E. Bach** k tomu říká: „Zatímco se však poslední nota závěru vždy spojila co nejrychleji s další notou, není tomu tak u tečkovaných trylkovaných not, neboť mezi poslední notou závěru a tou následující se musí udělat docela malá pomlčka.“



Pro Bacha je tato „malá pomlčka“ mezi poslední notou závěru a notou, která následuje, tak samozřejmá, že ji Mistr ani nenaznačuje. Jinak by psal:



Svůj výklad končí C. Ph. E. Bach slovy: „Trylky bez závěrů si libují v sestupných pasážích



a bývají hlavně na krátkých notách.



V kapitole **Ornamentika** (s. 80–114) rozlišuje Bělský dva druhy ornamentiky: podstatné ozdoby a improvizované variace dané melodicko-harmonické kostry. Podstatné ozdoby jsou vyjádřeny značkami a jsou charakteristické pro francouzskou hudbu, zatímco improvizované variace se uplatňovaly v Itálii. Oba druhy ozdob pak „nabízejí hráči svobodu a uplatnění fantazie“ (s. 80).

Autor zdůrazňuje, že písemné zachycení ozdob má pouze doporučující charakter. Jako důkaz uvádí pokyny teoretiků 17. a 18. století, kteří se v definici stejné ozdoby mnohdy rozcházejí, ba někdy si protirečí. Týká se to i Quantze a C. Ph. E. Bacha, kteří žili a tvořili ve stejné době.

Zdobení bylo podle Bělského produktem hráčské nálady a módních výstřelků. Na druhé straně mu přiznává „zvláštní půvab“:

Protože rytmická a dynamická hodnota není vždy přesně zachytitelná, spočívá zvláštní půvab provedení v tom, že výsledné řešení je ponecháno vkusu a obratnosti hráče, a je proto pokaždé nepatrně odlišné. (s. 80)

Dále autor upozorňuje, že ozdobami se nemá plýtvat, zároveň se však nesmí vynechávat ty, které předepsal autor. Jako základní úlohu ozdob stanoví „lépe vázat tóny, spojovat je a melodii tím zkrásnit, oživit, zezpěvnit a zpestřit“ (s. 80). Ozdoby také slouží pro zesílení výrazu afektů, vyplnění prázdných míst nebo pro udržení pozornosti posluchače. Ozdoby mají téměř vždy disonantní charakter, který se rozvádí v konsonanci. Nabývají tak rovněž harmonického významu. Podle Quantze „bez tohoto promíšení libozvuku a nelibozvuku by hudba neměla žádný prostředek, jak okamžitě vzbudit a zase ztišit různé vášně“ (s. 80–81).

V knize se dočteme, kdy je užití ozdob vhodné a kdy naopak nevhodné. Vhodné jsou u pomalého tempa, při opakování všeho druhu, v tanečních a písňových formách nebo na harmonických kadencích. Nevhodné jsou v rychlém tempu, u složitějších forem vícehlasu, v hluboké poloze a při velkém obsazení.

Bělský dělí ozdoby do tří kategorií podle jejich užití:

1. na začátku noty
2. v závěru noty
3. na celé hodnotě noty

Explication des Agrémens, et des Signes

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des port de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens ou Vibrations.

Signes pour les Renvois des Reprises

Signes pour les renvois des Notes finales.

Liaisons.
Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et coulées.

Tabulka IVa – Fr. Couperin: *Pièces de clavecin*, Premiér livre, 1723.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Jedna z tabulek ukazujících různé způsoby zápisu a realizace této ozdoby. François Couperin: *Pièces de clavecin* (1723).

Následuje rozsáhlý přehled ozdob na konkrétních příkladech různých autorů. Rozmanitost je patrná též v jazyce: autor užívá německou, francouzskou, italskou a anglickou terminologii. Ozdoby dělí na příraz, odraz, skupinku, dvojitý příraz, obal, trylek, mordent a ostatní ozdoby.

Připojeny jsou srovnávací tabulky ozdob Louise Couperina, Jacquese Championa de Chambonnières, Nicolase Antoina Lebèguea a Jeane-Henriho d'Angleberta (s. 105–110).

Oproti předchozím partiím je jen orientačně zpracován **generálbas** (stejnojmenná kapitola, s. 115–117). Bělský konstatuje, že tento způsob zápisu odstranil nepříjemné a zdlouhavé intavolace skladby z hlasů. Výhodný byl v dobách, kdy se počítalo pouze s trojzvuky a jejich obraty. Nevýhodou byla relativní nepřesnost (generálbas zaznamenával harmonii, avšak jen výjimečně skutečnou polohu) a postupně narůstající komplikovanost.

Kapitolu **Historické hudební nástroje** (s. 118–125) otevírá otázka ladění. Ze všech typů ladění – pythagorejské, středotónové a temperované – je podle Bělského pro barokní hudbu nejvhodnější ladění středotónové. Uzákonění tercie a sexty jako konsonantních intervalů umožnilo rozvoj harmonického myšlení. Autor upozorňuje na nejednotnou výšku ladicího tónu u různých skladatelů a popisuje vliv ladění na vokální party.

Rekapituluje novodobý vývoj historických nástrojů včetně základních omylů, např. přenesení konstrukce klavíru na cembalo. Rozdíly mezi barokní a dnešní podobou nástrojů dokumentuje na konkrétních příkladech z okruhů nástrojů smyčcových, dechových, klávesových a drnkacích.

V kapitole **Hudební formy renesance a baroka** (s. 126–133) se Bělský zabývá formami, které se zrodily v pozdní renesanci a baroku. Dělí je na formy imitační (ricercar, canzona, capriccio, fantazie), rapsodické (toccata, intonazione, preludium, preambulum), barokní sonátu, koncert, francouzskou ouverturu, variační formy, hudbu pro klávesové nástroje (cembalo, varhany) a suitu, jíž věnuje nejvíce prostoru díky podrobné charakteristice jednotlivých tanců.

U **Obsazení skladeb** (s. 134–136) zmiňuje nejprve interpretaci převzatých renesančních skladeb v období baroka. Ty byly realizovány vokálně (méně často), instrumentálně

nebo vokálně-instrumentálně, kdy vokální hlasy byly *colla parte* zdvojeny nástroji (nejčastější způsob).

Základní upozornění této kapitoly se týká malého obsazení nástrojového i vokálního oproti dnešku. To bylo dáno též prostory, kde se hudba provozovala, např. na kůru. Obsazení jednoho hlasu dvěma až třemi vokalisty v tutti umožnil mírný a vyrovnaný zvuk skupin starých nástrojů. Díky menšímu obsazení vynikly též jednotlivé hlasy v polyfonii. Bělský upozorňuje na tradiční omyly: basso continuo netvoří jediný hráč, pod pojmem *coro* se neskrývá sbor v dnešním slova smyslu, nýbrž spojení všech sólistů.

Na počátku 19. století došlo k radikálním zásahům do struktury smyčcových nástrojů. To vedlo k zesílení zvuku, jemuž se přizpůsobily nástroje dechové. Růst počtu orchestrálních hráčů vytváří zvukovou masu – jako příklad uvádí Bělský Berlioze. Tento zvukový ideál se začal zpětně přenášet na starou hudbu.

Dnešní snaha přizpůsobit barokní skladby původnímu zvukovému ideálu vede nejen k větší přehlednosti, ale též k posílení emotivnosti. Bělský k tomu poznamenává:

V těchto malých obsazeních najednou zjišťujeme, jak malou roli hrála v baroku romantická dynamika a jak naopak velmi baroknímu člověku záleželo na barvě zvuku a jeho transparentci. (s. 136)

Kapitola ***Historické notové materiály a jejich zpracování*** (s. 137–140) se věnuje jak původním pramenům, tak novodobým edicím. Prameny dělí autor na tisky, autografy a opisy. Nejspolehlivější a nejpřesnější jsou podle něj tisky. K autografům uvádí, že se nejedná o hotové partitury, což bylo často vynuceno rychlostí práce. Nejméně spolehlivé jsou opisy, neboť původní díla v nich byla často upravována pro konkrétní potřebu.

Pro současnou edici uvádí Bělský následující zásady:

Notace se má upravit podle současné normy, zatímco tempová označení mají být uvedena doslovně. Podle předlohy se mají též označovat ozdoby. Pokud editor doplnil dynamiku nebo artikulaci, je nutno tyto doplňky graficky odlišit. Číslovaný bas se zapisuje nad basovým hlasem, neboť pod ním bylo místo pro dynamické a další značky. Nezbytný je kritický aparát a vydavatelská zpráva.

Oddíl ***Literatura*** (s. 141–142) obsahuje především dobové traktáty, případně jejich novodobé edice.



BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách*. 2. opravené vydání. Praha: Editio Supraphon, 1984.
Obálka knihy.

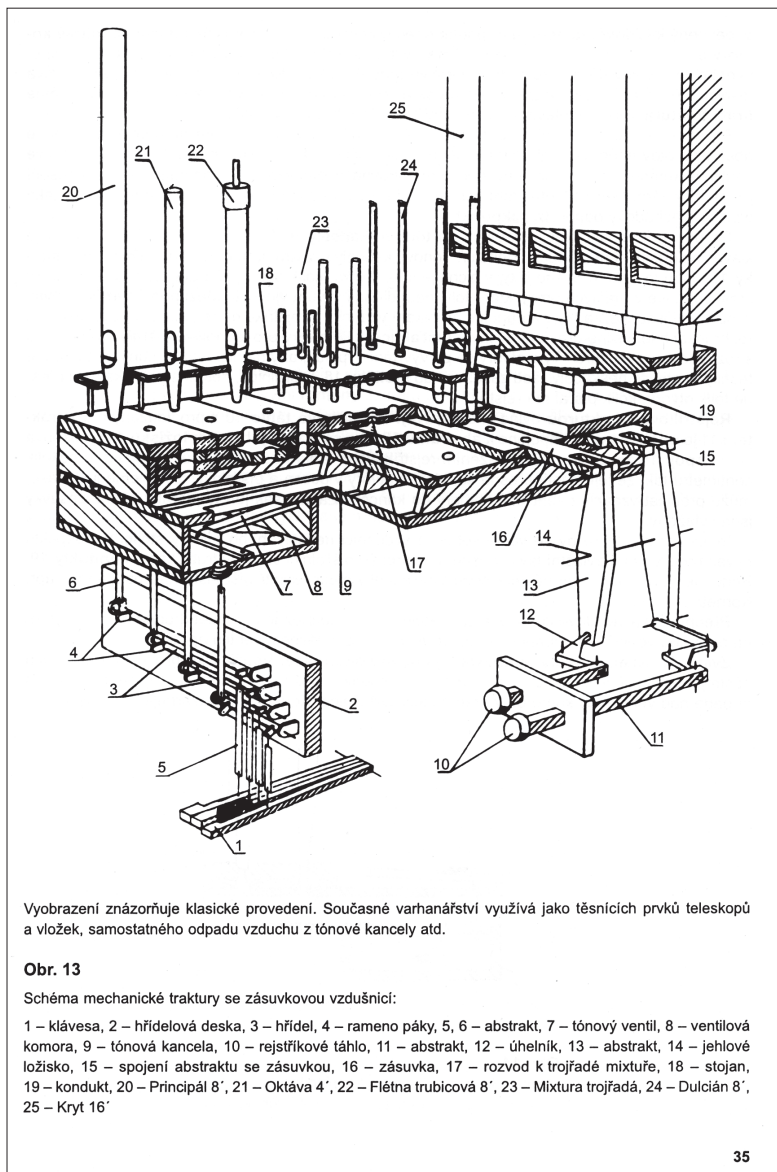
Bělský koncipoval svoji *Nauku o varhanách* pro praktické potřeby výuky tohoto nástroje na konzervatoři, konkrétně pro druhý a třetí ročník. Sám varhany vyučoval na brněnské konzervatoři, kniha se tak stala učebnicí pro studenty této školy i po odchodu jejího autora do penze v polovině osmdesátých let. O ohlasu knihy a její užitečnosti svědčí další pohotová a revidovaná vydání během osmdesátých let v Supraphonu; definitivní verzi vydal Bärenreiter v roce 2000.

V *Úvodu* (Editio Bärenreiter, 2000, s. [3]) vymezuje autor základní témata, jimž se bude věnovat. Jedná se o konstrukci nástroje, jeho zvukovou podstatu a funkci v hudebním a společenském životě. Stanoví předpoklady, které jsou nezbytné pro studium knihy: vedle „minimální znalosti akustických jevů, s nimiž pracujeme v hudbě a které se odehrávají v píšťale“, je stejně potřebná také „základní historická orientace“ (s. [3]). Toto vyjádření svědčí o skutečnosti, že Bělský nevnímá nástroj a výuku na něj izolovaně, nýbrž je řadí do dějin evropské hudby a evropské kultury.

K uvedenému postoji lze připojit i autorův názor na osobnost nejen varhanního interpreta:

Kromě talentu a hráčské (technické) zdatnosti je nauka o varhanách základním kamenem uměleckého názoru a projevu. Bez příslušných vědomostí schází neustále bližší kontakt s nástrojem a předpoklady seriózního uměleckého projevu; ten se může právě u varhan snadno zvrtnout v pouhou strojovost a prázdný efekt. (s. [3])

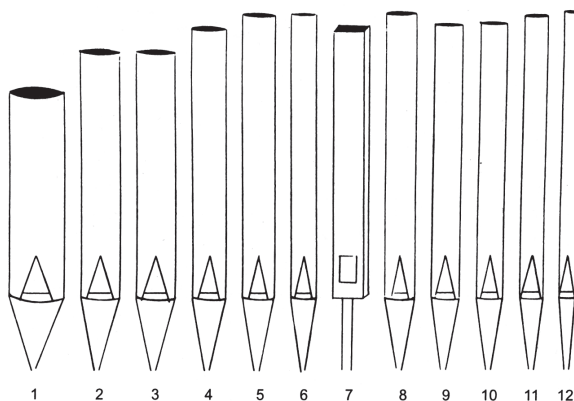
Důležité je upozornění na varhanní terminologii, jejíž české ekvivalenty mnohdy neexistují. Proto jsou v knize vedle sebe uváděny české a cizojazyčné termíny.



BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách.*

Schéma mechanické traktury se zásuvkovou vzdušnicí z kapitoly *Vzdušnice a traktura.*

Tabulka I.



Otevřené válcové píšťaly

- 1 Noční roh, +8 až +14PT, $\varnothing$ 130,7 až 169,5 mm
- 2 Flétna dutá, +4 až +7PT, $\varnothing$ 109,9 až 125,2 mm
- 3 Principál italský, 0 až +2PT, $\varnothing$ 92,4 až 100,8 mm
- 4 Švígl, 0 až +2PT, $\varnothing$ 92,4 až 100,8 mm
- 5 Principál, 0 až -3PT, $\varnothing$ 92,4 až 81,1 mm
- 6 Principál flétnový /kovl/, 0 až +4PT, $\varnothing$ 92,4 až 109,9 mm
- 7 Principál flétnový /dřevo/, 0 až +4PT, $\varnothing$ 92,4 až 109,9 mm
- 8 Principál houslový, -2 až -5PT, $\varnothing$ 84,7 až 74,4 mm
- 9 Principál harfový, -4 až -7PT, $\varnothing$ 77,7 až 68,2 mm
- 10 Salicionál, -5 až -8PT, $\varnothing$ 74,4 až 65,3 mm
- 11 Viola, -10 až -12PT, $\varnothing$ 59,9 až 54,9 mm
- 12 Violino, -13 až -15PT, $\varnothing$ 52,6 až 48,2 mm

Hodnoty v tabulkách I až IV /viz strany 19 až 24/ platí pro 4' délky píšťal.

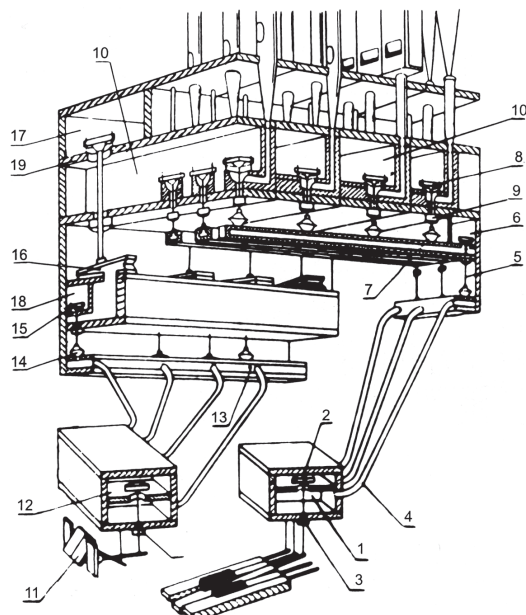
BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách.*

Schéma otevřených válcových píšťal z kapitoly *Jazykové píšťaly.*

Nauka o varhanách je rozdělena do dvou na sebe navazujících částí: první část je určena pro druhý ročník konzervatoře, druhá část pro ročník třetí.

První část charakterizuje autor jako popisnou. Zabývá se stavbou píšťal, vnitřním zařízením a hracím stolem. Předchází jí dvě úvodní shrnující kapitoly: ***Základní akustické pojmy*** (s. 6–7) a ***Varhany: Stručný přehled dějin nástroje*** (s. 7–13). Druhá z těchto kapitol mapuje nejen vývoj nástroje, ale cestu k němu od starověku přes renesanci, baroko, romantismus po stavbu velkých romantických varhan v 19. století. Zmíněna je též renesance varhanního hnutí ve 20. století. Popisné partie jsou rozděleny na základní oddíly: *Varhanní píšťaly*, *Vzduch a jeho rozdělení*, *Vzdušnice a traktura*, *Pomocná zařízení*, *Úsporná zařízení* a *Hrací stůl*. Tyto oddíly jsou děleny na detailnější pododdíly, které se zabývají konkrétními prvky, jako je intonace píšťal, měchy, pneumatická traktura atd. Všechny jevy jsou doprovázeny – podobně jako v celé publikaci – podrobnými nákresey, které se ukazují jako nezbytné pro pochopení dané tematiky.

Druhá část se věnuje zvukovosti varhan, rejstříkům, dispozicím a registraci. Hlavní oddíly se nazývají: *Menzury varhanních píšťal*, *Varhanní hlasy – rejstříky*, *Dispozice varhan*, *Pozitiv*, *Varhanní prospekt*, *Registrace varhanní hudby*. Kniha je uzavřena kapitolami *Péče o historické nástroje*, *Přehled varhanních rejstříků* a *Doporučená literatura*. V *Přehledu varhanních rejstříků* (s. 92–104) uvádí Bělský velké množství termínů v originálních jazycích (němčina, francouzština, španělština, italština, latina, holandština, angličtina), k nimž doplňuje mnohdy podrobné vysvětlení.



Obr. 19

Kuželová vzdušnice
s pneumatickou trakturou:

- 1 – relé,
- 2 – hrací ventil,
- 3 – kontraventil,
- 4 – rourka,
- 5 – kuželka,
- 6 – relé,
- 7 – míšek,
- 8 – kuželka,
- 9 – kontraventil,
- 10 – rejstříková kancela,
- 11 – rejstříková sklopka,
- 12 – rejstříkové relé,
- 13 – rejstříkové relé,
- 14 – míšek,
- 15 – kuželka,
- 16 – míšek,
- 17 – vzdušnice,
- 18 – rejstříkové relé,
- 19 – píšťalnice

a/ Kuželová vzdušnice s pneumatickou trakturou

Konstrukci a funkci tohoto systému si objasníme na obrázku 19.

Nad klávesnicí je **relé** 1, do jehož vrchní části se přivádí přímo od měchu pracovní vzduch. Stlačením klávesy se zvedne **ventil** 2 spojený s **kontraventilem** 3 a vzduch proudí **rourkou** 4 do **míšku** 5. Míšek se naplní a zvedne kuželku v **relé** 6. Odtud vnikne vzduch s novým tlakem do prostoru, na němž jsou **míšky** 7, které zvedají **kuželky** 8 s **kontraventily** 9. Tím může proudit vzduch **rejstříkové kancely** 10 do píšťal.

Pustíme-li klávesu, zavře **ventil** 2 přívod pracovního vzduchu. Vzduch obsažený v rourkách unikne otvorem pod relé, který dosud uzavíral kontraventil, a všechny kuželky vlastní vahou klesnou; tón přestane znít.

Rejstříky se ovládají stlačením **rejstříkové sklopky** 11. Ventil v **rejstříkovém relé** 12 uvolní cestu vzduchu do **rejstříkového relé** 13, nadme **míšky** 14 a ty zvednou **ventily** 15. Tím se otevře cesta vzduchu z **rejstříkového relé** 18, zvedne se **rejstříkový míšek** 16 a s ním **kuželka** 19. Ze **vzdušnice** 17 proudí pak hrací vzduch /s tlakem upraveným pro ozev píšťal/ do **rejstříkové kancely** 10 a při otevření hracího ventilu /klávesou/ do píšťaly.

Protože se k jednotlivým zařízením pracovní vzduch přivádí, jmenuje se tento systém **přívodní** nebo **tlakový**.

Vratislav Bělský

CEMBALO

NÁSTROJ A JEHO LITERATURA



Janáčkova akademie múzických umění v Brně
Brno 2002

BĚLSKÝ, Vratislav. *Cembalo: Nástroj a jeho literatura*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2002. Obálka knihy.

Cembalo je dalším z nástrojů, jemuž se Vratislav Bělský věnoval jako interpret i jako pedagog. Průkopnický význam měl pro tento nástroj na brněnské konzervatoři, kde bylo jeho zásluhou cembalo zavedeno nejprve jako nepovinný, později obligátní předmět pro klavíristy a varhaníky. Bez tohoto přínosu by se cembalo nemohlo později stát, díky Bělského následovníkům, nástrojem hlavního oboru. Spis *Cembalo: Nástroj a jeho literatura* vyšel dvakrát: poprvé roku 1993 (bez uvedení místa a nakladatele), podruhé v roce 2002 péčí JAMU.

Koncepci spisu a význam nástroje v dějinách formuluje Bělský ve stručném *Úvodu* (s. 7). Cembalo vnímá z hlediska historického vývoje poukazem na jeho blízkost s varhanami. Poukazuje na skutečnost, že až do poloviny 18. století cembalisté a varhaníci byli jedna a táž osoba. V minulosti také docházelo ke kombinaci obou nástrojů, např. v podobě claviorgana, clavicembala nebo cembala (klavichordu) s pedálem. Má to vliv i na dnešní volbu nástroje, neboť, jak píše Bělský, „nejstarší památky hudby pro klávesové nástroje nelze od sebe přesně oddělit. K odlišování dochází v podstatě teprve v průběhu 16. a zejména 17. století, kdy vznikají první samostatné formy hudby pro klávesové nástroje“ (s. 7).

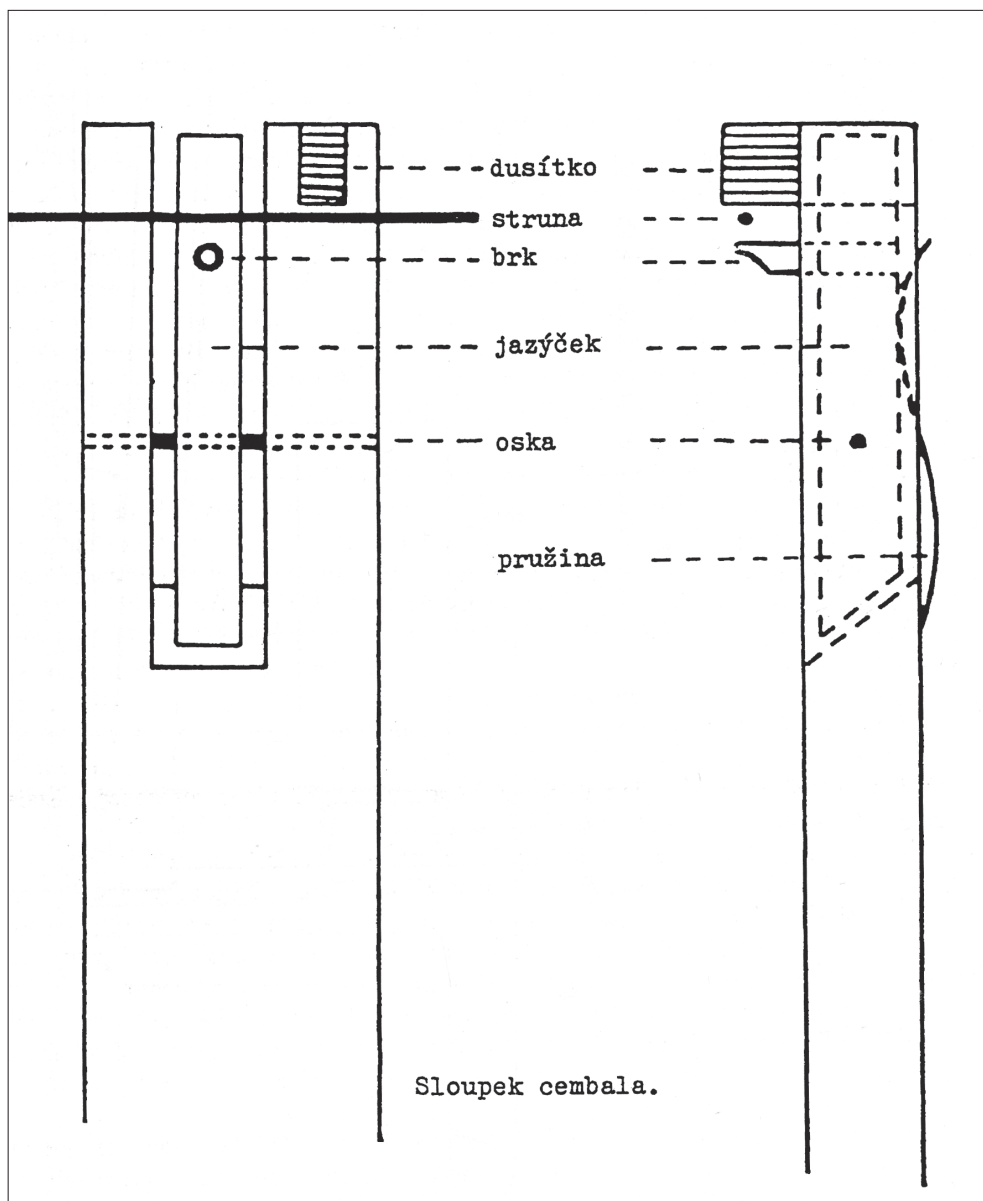
Konec vývoje cembala klade Bělský do poloviny 18. století v souvislosti s nástupem nového slohu. Ten se nesl mj. ve znamení nových dynamických možností kladívkového klavíru, který vytlačil zvukově slabší cembalo. Definitivní obrat nastal podle Bělského v tvorbě Wolfganga Amadea Mozarta. Renesance nástroje se pak datuje od konce 19. století.

Spis má podle svého autora převážně historické zaměření. Neopomíná však ani novodobé kompozice pro cembalo, věnuje se domácímu uměleckému školství, kde se cembalo začíná vyučovat od počátku sedmdesátých let 20. století, a dokumentuje současný trend stavitelů novodobých kopií historických nástrojů.

První kapitola se věnuje nástroji z různých hledisek. Tématem je terminologie, konstrukce cembala, jeho historický a zvukový vývoj, otázka rozsahu nástrojů včetně vývoje klávesnice a požadavků některých skladatelů na rozsah: Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, François Couperin, Jean Philippe Rameau aj. Následující kapitola podává přehled hudebních forem renesance a baroka. Ty jsou děleny, podobně jako v později vydané *Hudbě baroka* (2009, 2010), na formy imitační, rapsodické, variační, taneční hudbu, barokní sonátu a francouzskou ouverturu.

Následuje nejrozsáhlejší oddíl knihy pod názvem *Vývoj cembalové literatury od počátku do druhé poloviny 18. století* (s. 22–73). Autor jej dělí na období 16. století, 16.–17. století a století 18. V rámci těchto period se více či méně soustředí na jednotlivé oblasti, jako jsou Anglie, Francie, Polsko, Itálie, Německo (jižní, severní, střední), Španělsko. Uvádí přehled skladatelů, z nichž vybraným věnuje více místa: největší prostor zabírá portrét cembalové tvorby Johanna Sebastiana Bacha, včetně hlubší analýzy jednotlivých skladeb (s. 60–71).

Stručná, leč důležitá je kapitola *Renesance cembala kolem roku 1900* (s. 74–75). Vedle obnovené výroby nástroje uvádí umělce, kteří zaplnili dlouhé vakuum 19. století, kdy tento nástroj vymizel z hudebního života. Ke skladatelům hudby pro cembalo, jako byli Ferruccio Busoni, Manuel de Falla, Francis Poulenc aj., doplňuje skladatele české počínaje Bohuslavem Martinů. Tento přehled je doveden až do doby ukončení práce na skriptech: výčet jmen svědčí o rostoucím zájmu o nástroj.



BĚLSKÝ, Vratislav. *Cembalo: Nástroj a jeho literatura*. Schéma sloupku cembala.

V závěrečném shrnutí (s. 76) upozorňuje Bělský na nelehký úkol současných skladatelů, kteří tvoří pro cembalo. Zatímco totiž staří mistři na cembale vyrostli, dnešní skladatelé jsou ovlivněni zvukem klavíru. Máme sice mnoho vyškolených hráčů, avšak neexistuje „žádný hluboce zasvěcený autor cembalové hudby“. Tento poznatek zakončuje autor následujícím doporučením:

Autor těchto textů proto cítí, že je vhodné uzavřít tuto práci odkazem na hlubší ponor do historie, který je vlastní doménou cembalové tvorby ukončené vpádem kladívkového klavíru kolem roku 1750. Bohatství a rozsah historické tvorby dostatečně dokumentují, podle jeho přesvědčení, přecházející kapitoly. (s. 76)

INTERPRET

Varhaník

Vratislav Bělský byl agilním a všestranným hudebním interpretem. Se souborem Collegium musicum brunense a dalšími interprety vystupoval jako continuový a komorní hráč. Doprovázel také pěvecké sbory. Vrcholem jeho koncertní činnosti byla samozřejmě sólová varhanní hra. Byl zasvěceným interpretem barokního repertoáru, s nemenší intenzitou se věnoval také hudbě pozdější až po hudbu soudobou. Nežřídkou vystupoval jako sólista ve varhanních či cembalových koncertech s doprovodem orchestru.

Programy jeho varhanních recitálů často ukazovaly výše popsanou šíři jeho interpretačního záběru – konfrontovaly hudbu různých epoch, vedle skladeb pro sólové varhany se na nich objevovaly také skladby koncertantní.

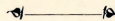
Takový byl i Bělského koncert na brněnském Stadioně 16. ledna 1961. Vedle varhanních skladeb starých mistrů Dietricha Buxtehudeho, Johanna Sebastiana Bacha, Jana Křtitele Kuchaře a Josefa Segera a varhanních koncertů Georga Friedricha Händela a Josefa Haydna (za doprovodu Collegia musica brunense) na něm Bělský hrál také díla soudobých autorů Petra Ebena a Jána Zimmera.

VARHANNÍ KONCERT VRATISLAV BĚLSKÝ

Spoluúčinkuje:

COLLEGIUM MUSICUM

KOMORNÍ ORCHESTR BEZ DIRIGENTA, BRNO



P o ř a d :

1. Jan Křtitel Kuchař: *Fantasie g-moll*
2. Dietrich Buxtehude: *Ciacconna e-moll*
3. Georg Friedrich Händel: *Koncert B-dur pro varhany a orchestr,
op. 4, č. 2*
A tempo ordinario staccato
Allegro
Adagio, e staccato
Allegro, ma non presto
4. Johann Sebastian Bach: *Toccata, Adagio a fuga C-dur*

P ř e s t á v k a

5. Josef Haydn: *Koncert F-dur pro varhany a orchestr*
(světová premiéra)
Tempo giusto
Adagio ma non troppo
Allegro assai
6. Josef Seger: *Preludium a fuga c-moll*
7. Petr Eben: *Moto ostinato*
8. Ján Zimmer: *Fantasie a toccata, op. 32*

STADIÓN - NEDĚLE 15. LEDNA 1961 V 10 HODIN

Aranžmá: Park kultury a oddechu, programové oddělení, Brno

997.4

Grafia 02 254 61 BOK 3a Q-23-11146

1:8 : 008:01 0001:01
08:1 001:1

Program varhanního koncertu Vratislava Bělského 15. ledna 1961 na Stadioně.
ODH MZM, sign. C 1.705.

Collegium musicum brunense



Vratislav Bělský hraje s Jaroslavem Pohankou (vlevo). ODH MZM, sign. F 243/7.

Významnou kapitolou v interpretační činnosti Vratislava Bělského bylo jeho působení v souboru Collegium musicum brunense, později vystupujícím pod názvem Českí komorní sólisté.

Tento soubor navazoval na tradici Collegia musica, jež založil Vladimír Helfert se studenty hudebněvědného semináře na Masarykově univerzitě. Po druhé světové válce soubor již pod názvem Collegium musicum brunense působil pod křídly hudebněhistorického oddělení Moravského muzea. Vůdčí osobností souboru byl muzikolog, dlouholetý spolupracovník muzea a vynikající praktický hudebník a pedagog Jaroslav Pohanka. Jeho členy byli vedle univerzitních studentů také posluchači brněnské konzervatoře. První koncert obnoveného Collegia se konal v létě roku 1947. Prvními členy byla vedle Vratislava Bělského čtveřice studentů konzervatoře, kteří v téže době založili později světově proslulé Janáčkovu kvarteto: houslisté Jiří Trávníček a Miroslav Matyáš, violista Jiří Kratochvíl a violoncellista Karel Krafka. Akce souboru zahrnovaly nejen samotná hudební vystoupení, ale doplňovaly je také přednášky. Na organizaci se s Pohankou podíleli především muzikologové Jan Racek a Theodora Straková. Od roku 1957 soubor pořádal vlastní řadu abonementních koncertů, konaných zpravidla v Janáčkově muzeu, který byl součástí prostor Hudebněhistorického oddělení Moravského muzea, nebo v Besedním domě. Soubor také nahrával pro rozhlas a postupně pravidelně účinkoval i mimo Brno.

Počátkem 60. let prošel soubor transformací. V roce 1961 se ze souboru vydělili starší členové a začali vystupovat jako Komorní orchestr Bohuslava Martinů pod uměleckým vedením primária Janáčkovu kvarteta Jiřího Trávníčka. Zbývající členové, včetně Vratislava Bělského, nadále vystupovali jako Collegium musicum brunense. V roce 1963 tuto část původního souboru přetransformoval Miroslav Matyáš do podoby komorního orchestru Českí komorní sólisté, který se stal jedním ze souborů Státní filharmonie Brno. Vratislav Bělský se souborem pravidelně vystupoval až do konce své koncertní činnosti. Příležitostně spolupracoval i s Komorním orchestrem Bohuslava Martinů.

Hudebně historické oddělení Moravského musea v Brně



I. ABONENTNÍ KONCERT

*Purcell: Suita pro smyčcový orchestr — Vivaldi: Koncert pro violu d'amour
Händel: XII. Concerto grosso h-moll — Bach: III. Braniborský koncert G-dur*

Sólista: Ing. František SLAVÍK, *nositel Řádu práce
viola d'amour*

Brněnský komorní orchestr COLLEGIUM MUSICUM řídí Jiří HANOUSEK

Průvodní slovo Jaroslav POHANKA

BESEDNÍ DŮM - Středa dne 16. října 1957 ve 20 hodin

DMT 02.4409 57 BOK 16.20 Q 474787

Zbýlé vstupenky v předprodeji DOMB, Dvořákova 1

Plakát 1. abonentního koncertu souboru Collegium musicum brunense 16. října 1957 v Besedním domě. Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Collegium musicum brunense interpretovalo hlavně hudbu starších období, především 17. a 18. století. Jeho repertoár se snažil představit publiku hudbu této epochy v co největší šíři. Soubor přitom objevoval také neznámé skladby z archivních pramenů, mimo jiné přímo z fondu Moravského muzea. Činnost souboru tak byla prostorem pro realizaci celoživotního úsilí Vratislava Bělského i Jaroslava Pohanky o propojení hudebně badatelské práce a koncertního života.

V souboru působili přední mladí brněnští instrumentalisté. Vedoucí osobností mezi hráči byl houslista Miroslav Matyáš, sekundista Janáčkova kvarteta. K dalším výrazným, dlouholetým členům se řadili flétnisté Arnošt Bourek a Radomír Pivoda, violisté Jiří Beneš a Josef Přibán, violoncellisté Josef Moučka a Vratislav Lukáš, klavíristka Božena Kalábová-Němcová a mnozí další.

Řada významných interpretů domácích i zahraničních se souborem hostovala v úloze sólistů, např. švédský flétnista Håkan Edlén, houslistka Nora Grumlíková, violoncellista František Kopečný, hráč na violu d'amour František Slavík, trumpetista Emil Drápela, hobojista František Hanták, fagotista František Svoboda, harfistka Milena Šperlová.

Vratislav Bělský hrával v souboru na cembalo part continua, často se ujímal také sólových partů v cembalových a varhanních koncertech. Současné se podílel na přípravě repertoáru pro ansámbl.

Soubor uváděl na svých koncertech vedle tvorby tehdy všeobecně známých skladatelů evropského baroka a klasicismu – např. Henryho Purcella, Antonia Vivaldiho, Johanna Sebastiana Bacha a jeho synů, Georga Philippa Telemanna, Josepha Haydna či Wolfganga Amadea Mozarta, hudbu autorů méně známých, např. Francesca Veraciniho, Jeana Marie Leclaira, Florianu Leopolda Gassmanna, a především skladby tvůrců spjatých s českými zeměmi, jejichž díla mnohdy nebyla předtím příliš známa. Soubor prováděl mj. díla Pavla Josefa Vejvanovského, Jana Václava Stamice, Bohuslava Matěje Černožského, Jana Dismase Zelenky, Františka Xavera Brixioho, Františka Ignáce Antonína Tůmy, bratří Bendů a Kohoutů, Jana Křtitele Vaňhala, Valentína Čejky, Josefa Myslivečka, Františka Xavera Duška.

Ansámbl interpretoval komorní skladby různého obsazení a vystupoval také jako komorní orchestr. K orchestrálním koncertům byli mnohdy přizváni hostující dirigenti, nejčastěji Jiří Hanousek.

Ten dirigoval také úvodní koncert první samostatné abonentní řady souboru v roce 1957. Zazněly na něm skladby Purcella, Vivaldiho, Händela a Bacha. Sólový part

Vivaldiho *Koncertu pro violu d'amour* přednesl významný popularizátor hry na tento nástroj u nás František Slavík (1911–1999). Slavík se hudbě věnoval vedle své profesní dráhy inženýra – odborníka na stavbu keramických pecí, vystudoval ovšem rovněž hru na housle na brněnské konzervatoři u Rudolfa Reissiga, od nějž jako jediný z jeho žáků převzal zájem o violu d'amour. Reissig byl průkopníkem novodobé hry na tento nástroj v českých zemích a zřejmě inspiroval Leoše Janáčka k využití violy d'amour v některých jeho operách i v původní verzi druhého smyčcového kvartetu *Listy důvěrné*.

Hudebně historické oddělení Moravského musea v Brně



PASTORÁLNÍ HUDBA v 17. a 18. století

Vokální a instrumentální skladby

V. A. Michny, J. A. Sehlinga, J. Ig. Linka, J. S. Bacha, D. Buxtehudeho a j.

Collegium Music. Brunnense: Dr B. Syková - soprán, M. Matyáš a B. Varchal - housle, V. Lukáš - violoncello,
V. Bělský - cembalo a varhany - Malý vokální sbor řídí V. Telec - Průvodní slovo Dr Th. Straková

Sobota 5. 1. 1957 v 19,30 h. v přednáškové síni Mor. musea v Brně, n. 25. února 8 (dř. Zelný trh)

ZNY 42 5366-56 BOK 1752 Q 274196

Plakát koncertu pastorální hudby 17. a 18. století souboru Collegium musicum brunense 5. ledna 1957 v Dietrichsteinském paláci.
Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Collegium musicum brunense se nevyhýbalo ani interpretaci hudby vokální. Na jeho koncertech zazněly světské kantáty Alessandra Scarlattiho, J. S. Bacha, G. F. Händela, J. P. Rameaua, ukázky z duchovních děl B. M. Černohorského, F. X. Brixiho a F. I. A. Tůmy a pastorální hudba českých autorů 17. a 18. století, operní a koncertní árie Josefa Myslivečka a Leopolda Koželuha.

Pravidelnou vokální sólistkou na koncertech Collegia byla sopranistka Běla Syková-Dejmková. Na některých koncertech vystupoval také komorní sbor, který řídil muzikolog a sbormistr Vladimír Telec, tehdy pracovník hudebního oddělení Univerzitní (dnešní Moravské zemské) knihovny a dlouholetý člen a jednatel Akademického pěveckého sdružení Moravan.

Hudebně historické oddělení Moravského musea v Brně



Collegium musicum brunense

řídí

Jiří HANOUSEK

III. ABONENTNÍ KONCERT

Fr. V. Míča (1694-1744): 2 intermezza z opery

O původu Jaroměřic

Bumbalka - **C. Štrádalová**

Hajdalák - **V. Halíř**

J. Mysliveček (1737-1781): Ukázky z opery

Montezuma

Quacozinga - **Dr B. Syková**

Cortez, Montezuma - **J. Ulrych**

Průvodní slovo: **Radovan Cígler**

BESEDNÍ DŮM - Středa dne 11. prosince 1957 ve 20 hodin

Zbýlé vstupenky v předprodeji DOMB, Dvořákova 1

ZMT 02 5353-57 BOK 2019 Q 480647

Plakát provedení ukávek z oper F. A. Míči a Josefa Myslivečka 11. prosince 1957 v Besedním domě. Archiv Věry Mikuláškové
(z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Velkorysým vokálním projektem souboru bylo nastudování intermezz z opery kapelníka hraběte Questenberka v Jaroměřicích nad Rokytnou Františka Antonína Míči (tehdy ještě uváděného pod chybným jménem František Václav Míča) *L'origine di Jaromeriz in Moravia* (O původu Jaroměřic) spolu s ukázkami z opery Josefa Myslivečka *Montezuma* na abonentním koncertě 11. prosince 1957 v Besedním domě. Zpívali sopránistky Cecilie Strádalová a Běla Syková-Dejmková, tenorista Jaroslav Ulrych a basista Václav Halíř. Rozšířené těleso vystupující pod názvem Brněnský komorní orchestr řídil Jiří Hanousek.

BESEDNÍ DŮM Brno, Komenského náměstí 8

Klub Svazu československých skladatelů a Collegium musicum brunense

HUDEBNÍ STŘEDA

PROGRAM: Vilém Petrželka: Serenáda

Gustav Křivinka: Concerto grosso pro klavír a smyčce

Paul Hindemith: 8 kánonů

John Ireland: Concertino pastorale

Arthur Honegger: Preludium arioso a fughetta na jméno BACH

Hraje: **COLLEGIUM MUSICUM BRUNENSE**

Dirigent: **Jiří HANOUSEK**

Sólista: **Vlastimil LEJSEK**

Sál Besedního domu - středa 9. dubna 1958 ve 20 hodin

Vstupenky v předprodeji Domu osvěty, Dvořákova 1, tel. 38440 — Jednotné vstupné 5 Kčs

ZM1 02 1475-80 BOK 433 Q 053250

Plakát koncertu souboru Collegium musicum brunense v rámci cyklu Hudebních střed 9. dubna 1957 v Besedním domě.
ODH MZM, pozůstalost Rudolfa Pečmana.

Přestože byl soubor původně zaměřen na hudbu barokní a klasicistní, byl jeho repertoár postupně rozšiřován o díla 19. a 20. století a o hudbu soudobou. Po boku děl starých mistrů zazněly na přelomu 50. a 60. let Dvořákovy skladby *Nokturno H dur, op. 40* (na koncertě 5. listopadu 1959), a *Serenáda E dur, op. 22* (12. května 1960 na Brněnském hudebním máji), Sukova *Serenáda Es dur, op. 5* (5. listopadu 1959), Janáčkova *Suita pro smyčcový orchestr* (20. ledna 1960 a 28. května 1960), *Tři ritornely pro soprán a violu d'amore* Jana Nováka (17. a 20. února 1960), *Divertimento (Serenáda č. 4)* Bohuslava Martinů (12. května 1960 na Brněnském hudebním máji a 28. května 1961 na Pražském jaru) a *Letní pastorále* Arthura Honeggera (28. května 1961 na Pražském jaru). Ve světové premiéře soubor provedl *Elegii na paměť Bohuslava Martinů* mladého brněnského skladatele Václava Řeháka (20. ledna 1960) a *Trio pro flétnu, housle a violoncello* Jindřicha Felda (26. prosince 1965). Sám Bělský hrál na vánočním koncertě Collegia 26. prosince 1965 *Vigilii pro varhany* Bohuslava Martinů.

Výjimečný byl koncert Collegia musica brunense uspořádaný Klubem svazu československých skladatelů v rámci cyklu Hudebních střed 9. dubna 1958 v Besedním domě, který byl výhradně věnován nejnovější hudbě. Díla Viléma Petrželky, Gustava Křivinky, Paula Hindemitha, Johna Irelanda a Arthura Honeggera dirigoval Jiří Hanousek, sólistou v Křivinkově *Concertu grossu* byl klavírista Vlastimil Lejsek.



Plakát koncertu souboru Collegium musicum brunense na Pražském jaru 24. května 1958 ve Šternberském paláci. Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Mimořádně významným vystoupením souboru Collegium musicum brunense byl jejich koncert na mezinárodním festivalu Pražské jaro 24. května 1958 ve Šternberském paláci. Orchestrální sestavu souboru řídil dirigent Jiří Hanousek. Na koncertě zazněly skladby českých skladatelů 17. a 18. století – Pavla Josefa Vejvanovského, Jana Dismase Zelenky, Františka Ignáce Antonína Tůmy, Josefa Myslivečka a Jana Adama Františka Míči.



Collegium musicum brunense na Pražském jaru 24. května 1958 ve Šternberském paláci.
 Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Collegium musicum brunense vystoupilo na Pražském jaru znovu 28. května 1961. Program konfrontoval díla Heinricha Ignaze Franze Bibera, Georga Friedricha Händela a Wolfganga Amadea Mozarta s tvorbou mistrů 20. století – Martinů, Honnegera a Janáčka.

III.

Josef Mysliveček (1737–1781):

PŘEDEHRA K OPERĚ „ARTAXERXES“

(Allegro con spirito — Andante — Presto)

ARIE Z ORATORIA „II TOBIA“ PRO SOPRÁN

KONCERT F DUR PRO CEMBALO

(Allegro con spirito — Larghetto — Tempo di menuetto)

Přestávka

Jan Václav Stamice (1717–1757):

SINFONIA PASTORALE F DUR, OP. 4, Č. 2

(Presto — Larghetto — Minuetto — Presto)

ORCHESTRÁRNÍ TRIO, OP. 1, Č. 2

(Allegro assai — Andante poco adagio — Menuetto — Prestissimo)

SINFONIA ES DUR

(Allegro — Adagio — Menuetto — Presto)

Účinkuje komorní orchestr souboru Collegium musicum:

I. housle — Adolf Pospíšil, Josef Těšík, Květoslav Wachtl. *II. housle* — Dušan Karpíšek, Alois Ohera, Rudolf Tomica. *Violy* — Vladimír Rozporka, Ferdinand Rušák, Dr. Jiří Beneš. *Violoncella* — Josef Moučka, Vratislav Lukáš. *Kontrabas* — Karel Kopřiva. *Hoboje* — Josef Žvachta, Vít Paulas. *Lesní rohy* — Jaroslav Vémola, Karel Dospiva.

Solisté: *Dr. Běla Syková* — soprán, *Vratislav Bělský* — cembalo.

Rídí: Miroslav Matyáš.

23. března ve velké studovně Univerzitní knihovny — Začátek v 19,30 hod.

Program koncertu souboru Collegium musicum brunense 23. března 1957 v Univerzitní knihovně.
MZK, Skř.2G-0220.780,1.

Vratislav Bělský a soubor Collegium musicum brunense byli v průběhu 50. a 60. let častými hosty také na komorních koncertech v Univerzitní (dnešní Moravské zemské) knihovně v Brně. Tradici těchto koncertů založil v roce 1954 tehdejší vedoucí hudebního oddělení knihovny, muzikolog a hudební skladatel Zdeněk Zouhar. Tyto koncerty představovaly v první polovině 50. let 20. století, tedy v době před založením Státní filharmonie Brno (1957) a před vznikem Kruhu přátel hudby (1958), jednu z průkopnických snah o ustavení pravidelného institucionalizovaného koncertního života v Brně.

Poprvé vystoupilo Collegium musicum brunense ve studovně Univerzitní knihovny v obsazení komorního orchestru s Vratislavem Bělským u cembala 23. března 1957 s orchestrálními skladbami Josefa Myslivečka a Jana Václava Stamice. Koncert byl závěrečným ze série koncertů, jež Collegium věnovalo připomínce 220. výročí Myslivečkova a 200. výročí Stamicova narození. Předchozí dva obsazením komornější koncerty se konaly ve dvoraně Janáčkova muzea v budově bývalé varhanické školy. Na tomto koncertě zpívala árii z Myslivečkova oratoria *Il Tobia* sopranistka Běla Syková-Dejmková, častá účinkující komorních koncertů v Univerzitní knihovně. Bělský hrál sólový part v Myslivečkově *Cembalovém koncertu F dur*.

O necelý rok později, 26. ledna 1958, vystoupil Vratislav Bělský na dalším koncertě v Univerzitní knihovně, který byl zcela věnován repertoáru pro violu. Bělský na cembalo doprovodil spolu s Kvartetem Richarda Ziky sólistu Richarda Kozderku ve *Violovém koncertu G dur* Georga Philippa Telemanna.

VEČER PŘEDKLASICKÝCH SONÁT

Skladatelé:

F. Benda, A. Corelli, G. F. Händel, J. Mysliveček

Účinkují: **Miroslav Matyáš** - housle **Vratislav Bělský** - cembalo

Universitní knihovna, Leninova 5-7, sobota 11. prosince 1965 v 19.30 hod.

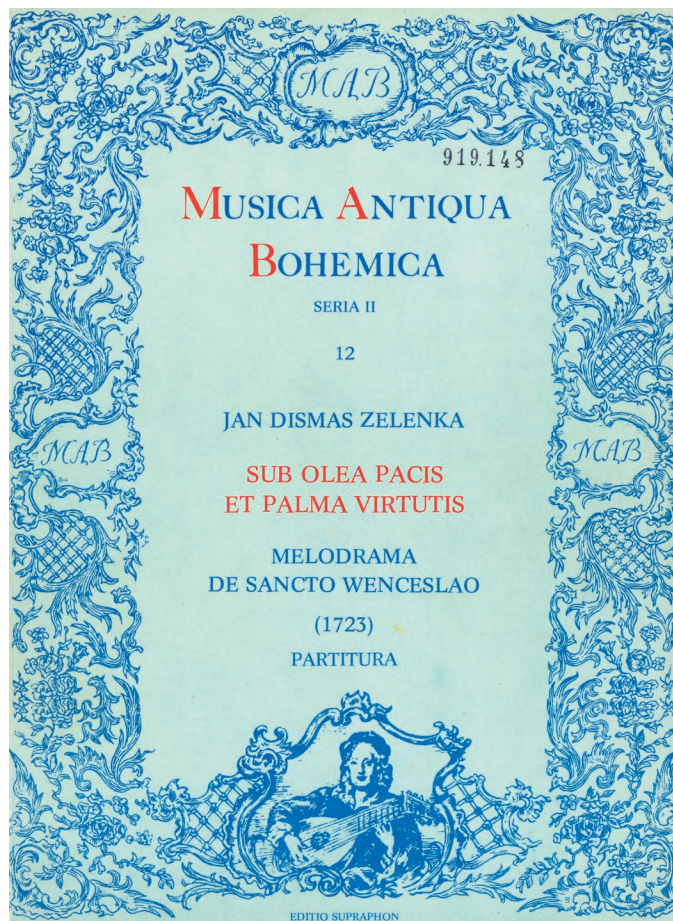
Vstupenky 5 Kčs, studentské 1 Kčs - večer u pokladny

Program koncertu Miroslava Matyáše a Vratislava Bělského 11. prosince 1965 v Univerzitní knihovně. MZK, Skř.2G-0220.780,1.

Znovu účinkoval Bělský v rámci komorních koncertů v Univerzitní knihovně jako doprovod houslisty Miroslava Matyáše na Večeru předklasických sonát 11. prosince 1965. Matyáš byl zakládajícím členem Janáčkova kvarteta, dlouholetým předním členem Státní filharmonie Brno a zakladatelem a uměleckým vedoucím Českých komorních sólistů, pokračovatele souboru Collegium musicum brunense. Bělský v tomto ansámblu působil od jeho založení jako cembalista. Na Večeru předklasických sonát Matyáš s Bělským provedli skladby Františka Bendy, Arcangela Corelliho a Georga Friedricha Händela. Bělský sám přednesl na cembalo Myslivečkovu *Sonátu D dur* a čtyři Händelovy fughetty.

BADATEL A EDITOR

Jan Dismas Zelenka



ZELENKA, Jan Dismas. *Sub olea pacis et palma virtutis: melodrama de sancto Wenceslao (1723): Partitura*. Praha: Supraphon, 1987. Musica Antiqua Bohemica, II/12. K vydání připravil a průvodní studii napsal Vratislav Bělský.

Dílo Jana Dismase Zelenky (1679–1745) provázelo Vratislava Bělského po většinu jeho aktivního života.

Jan Dismas Zelenka, v současné době nejproslulejší český skladatel období pozdního baroka, působil více než tři desetiletí v Drážďanech jako člen dvorní kapely saského kurfiřta a polského krále Augusta II. Silného a později jeho syna Augusta III. Vedle tvorby instrumentální zahrnuje jeho dílo množství skladeb z oblasti katolické chrámové hudby na latinské texty. Panovnický dvůr v protestantském Sasku byl totiž katolický, neboť August II. Silný musel, aby se mohl stát polským králem, konvertovat ke katolické víře. Zelenka nadále udržoval kontakt se svou vlastí, především díky vazbám na jezuity z pražské klementinské koleje, kde předtím studoval na gymnáziu. Jezuité z Klementina jej také roku 1722 pověřili zkomponováním hudby ke školské hře nazvané *Sub olea pacis et Palma Virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona* (Pod olivou míru a palmou ctnosti před celým světem nádherně se skvoucí koruna Čech) na latinský text jezuitu P. Matouše Zilla. Tato hra byla provedena dne 12. září 1723 při příležitosti návštěvy habsburského císaře Karla VI. a jeho manželky Alžběty Kristýny v Klementinu. Císař tehdy pobýval se svým dvorem v Praze a hra byla provedena týden po jeho slavnostní korunovaci na českého krále. Zelenkovu hudbu k této alegorické hře, oslavující české panovníky z habsburské dynastie jako právoplatné dědice a nástupce svatého knížete Václava, vydal Bělský roku 1987 ve vydavatelství Supraphon v rámci ediční řady Musica Antiqua Bohemica. Byl to Bělského nejrozsáhlejší editorský počin – nejen co se týká Zelenkových děl, ale nejrozsáhlejší vůbec. Zdaleka to však nebyl počin první. Bělský totiž vydával Zelenkova díla již od konce 60. let 20. století.

Dříve než se stal editorem Zelenkových skladeb, poznával Bělský jeho hudbu coby interpret. Provozoval ji spolu s brněnským souborem Collegium musicum brunense, působícím v letech 1947–1961 při Hudebněhistorickém oddělení tehdejšího Moravského muzea. Jednalo se tehdy téměř výhradně o hudbu instrumentální, neboť vokální hudba, komponovaná především na texty duchovního obsahu, nebyla pro tehdejší ateistický vládnoucí režim přijatelná.

Přesto se někdy podařilo zařadit do programů koncertů i skladby vokální. Již v červnu roku 1957 tak Bělský s tímto souborem a sopranistkou Bělou Sykovou-Dejmkovou interpretoval coby cembalista jednu ze sólových árií ze hry *Sub olea pacis et palma virtutis* ZWV 175. V květnu roku 1958 vystupoval soubor Collegium musicum brunense na festivalu Pražské jaro, kde vedle instrumentální tvorby dalších českých skladatelů doby baroka a klasicismu (Vejvanovského, Tůmy, Myslivečka a J. A. F. Míči) prezentoval také

Zelenkovu skladbu *Hipocondrie* ZWV 187 z roku 1723. V lednu roku 1959 provedl Bělský s týměž souborem v brněnském Besedním domě jednu ze Zelenkových triových sonát. Podle poznámky v tištěném programu se jednalo dokonce o první provedení. Avšak už zde není uvedeno, o kterou ze Zelenkových triových sonát se jednalo.

Roku 1961 se soubor Collegium musicum brunense sice rozdělil na dvě hudební tělesa, Komorní orchestr Bohuslava Martinů a ansámbl Čeští komorní sólisté, spolupráci s Bělským však členové obou těchto těles nepřerušili. V prosinci roku 1983, tedy v době, kdy Bělský připravoval edici hudby ke hře *Sub olea pacis et palma virtutis*, provedl tuto hudbu spolu se členy Komorního orchestru Bohuslava Martinů a Brněnského akademického sboru. Stalo se tak na dvou koncertech pořádaných Kruhem přátel hudby, v rámci koncertního cyklu nazvaného *Od gotiky po Smetanu*. Sám Bělský doprovázel při tomto provedení na cembalo. Na jaře následujícího roku byla hudba ke školské hře provedena (rovněž ve zkrácené verzi) na festivalu Pražské jaro. Účinkoval opět Komorní orchestr Bohuslava Martinů a jako vokální těleso tentokrát Pražský filharmonický sbor.

Editorem Zelenkových děl se Bělský stal koncem 60. let a do roku 1990 vydal či spolu-vydal pět svazků jeho skladeb. Nejprve roku 1969 vydal Zelenkovo zhudebnění lamentací proroka Jeremiáše (*Lamentationes Jeremiae Prophetae*) z cyklu Zelenkových šesti lamentací pro Svatý týden ZWV 53. Poté Bělský v roce 1971 vydal v rámci svazku nazvaného *Psalmi et Magnificat* soubor čtyř Zelenkových žalmů: *De profundis* ZWV 97, *Confitebor* ZWV 72, *Beatus vir* ZWV 75 a *In exitu Israel* ZWV 83. K nim přidal Zelenkovo *Magnificat* ZWV 108. Oba svazky vyšly ve vydavatelství Supraphon v rámci ediční řady Musica Antiqua Bohemica.

Roku 1987 následovalo vydání již zmíněné hudby ke školské hře *Sub olea pacis et palma virtutis*, a to ve stejném vydavatelství a ediční řadě.

Spolu s pražským muzikologem Jaroslavem Smolkou vydal Bělský roku 1990 další soubor Zelenkových žalmů, tentokrát v rámci edice Thesaurus Musicae Bohemicae ve vydavatelství Supraphon. Jaroslav Smolka byl editorem žalmu *Chvalte Boha silného* ZWV 165, jediné dosud známé Zelenkovy skladby na český text. Dalších pět žalmů na latinské texty editoval Bělský: *Credidi* ZWV 85, *De profundis* ZWV 96, *In convertendo* ZWV 91, *Laudate Dominum* ZWV 87 a *Da pacem Domine* ZWV 167. Posledním Zelenkovým dílem, které Bělský editoval, bylo roku 1997 vydané *Requiem d moll* ZWV 48, rovněž v ediční řadě Musica Antiqua Bohemica.

Bělský se tím zařadil mezi přední české i zahraniční propagátory, editory a interprety Zelenkových děl.

PROGRAM

KONCERTU

Jan Dismas Zelenka (1679 – 1745)
Requiem in d (Z. 48) – novodobá čs. premiéra

1. Introitus
2. Dies irae
3. Offertorium
4. Sanctus
5. Benedictus
6. Agnus Dei

P ř e s t á v k a

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)
Missa in c (K. 427)

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Benedictus

Sólisté:
národní umělkyně **JANA JONÁŠOVÁ** – soprán
DRAHOMÍRA DROBKOVÁ – alt
ZDENĚK ŠMUKAR – tenor
LUDEK VELE – bas

Dirigent:
PETR ALTRICHTER

Spoluúčinkuje:
Pěvecký sbor Čs. rozhlasu v Praze

Sbormistr:
PAVEL KÜHN

Úterý 4. dubna 1989
Středa 5. dubna 1989

Hradec Králové
Pardubice

J. D. Zelenka je dnes podobným objevem, jakým byl v minulém století velcí mistři baroka. Narodil se v Louňovicích pod Bláníkem v rodině učitele a varhaníka a vystudoval některé z pražských jezuitských gymnázií. Krátce pobýl ve službách hraběte Josefa Ludvíka Hartiga v Praze a 1710 se stal kontrabasistou dvorní kapely v Drážďanech. Skladatelsky tam hleděl proniknout již roku 1712 Mši k sv. Cecilii (Z. 1). V letech 1718–1718 byl Zelenka v Itálii a ve Vídni, kde studoval a Johana Josefa Fuxe. Po roce 1718 se zdržoval již téměř nepřetržitě v Drážďanech. Výjimkou jsou dvě cesty do Prahy 1722 a zejména 1723, kdy tam provedl hudbu ke hře Sub olea pacis (Z. 175). V Praze vzniklo neuvěřitelně rychle i několik instrumentálních skladeb. Převážná většina Zelenkovy tvorby byla určena potřebám dvorního kostela v Drážďanech a vznikla v letech 1720–1729. Zelenka tehdy vytvořil asi 75 procent svého díla. Tuto horečnou činnost vyvolával stále se zhoršující zdravotní stav kapelníka Johanna Davida Heinichenho, jehož privilegiem a povinností bylo dodávat k dvorním bohoslužbám skladby s trumpetami. Zelenka byl proto často nucen na poslední chvíli zaskočit a potřebnou hudbu vytvořit. Pobýdala ho i naděje na získání kapelnického místa, která fakticky zastával od Heinichenovy smrti 1729 až do roku 1734, kdy byl jmenován kapelníkem Johann Adolf Hasse. Od toho okamžiku se Zelenkova skladatelská činnost nápadně omezuje a definitivně končí rok před smrtí.

Requiem d moll (Z. 48) vzniklo na paměť výročí úmrtí rakouského císaře Josefa I. Partitura byla zapůjčena z Drážďan koncem sedmadesátých let minulého století do Prahy a v lednu 1878 tam byla opěná. Autograf je t. č. nezvěstný, takže pražský opis je dnes jediným pramenem skladby, která byla ještě počátkem roku 1988 pokládána za ztracenou. Dílo vzniklo patrně roku 1721 k desátému výročí císařovy smrti na objednávku jeho starší dcery Marie Josefy prované v Drážďanech. Skladba se vyznačuje vznešenou vážností využívající všech fines

MALÝ KALEIDOSKOP:

– V průběhu uplynulého týdne KF uskutečnila sérii výchovných koncertů v rámci systému „Mládež a kultura“, jímž zakončila čtyřletý cyklus pořadů S hudbou stoletím. Závěrečná část cyklu byla věnována hudbě 20. století.

– V neděli 9. 4. bude orchestr koncertovat v západoně-

tehdejšího kompozičního umění. Kontrapunktik Zelenka zde píše celkem sedm fug, jejichž subjekt je mnohdy silně chromaticky podbarven. Rozměrné Benedictus, psané ve „starém stylu“ kombinuje dokonce fugu s důsledně provedeným kánonem soprán a altu. Byl to nepochybně hold Fuxovu umění a měl se tím připomenout tehdejší styl dvorní hudby ve Vídni. Text sekvence Dies irae slouží jednotlivé stroji přednášené sólisty, takže vzniká dramaticky účinný dialog, který dokresluje rovněž sólově použité dechové i smyčcové nástroje. Zelenkovo Requiem zaznělo ve světové premiéře 3. 9. 1988 v italském Citta di Castello ve stejném obsazení jako dnes.

Z původně zamýšlené velké slavnostní mše o moll (K. 427) dokončil W. A. Mozart jen Kyrie, Gloria, Sanctus a Benedictus. Credo zůstalo torzem končícím slovy „Et incarnatus est“ a Agnus Dei skladatel vůbec nezačal. Dílo vznikalo na přelomu let 1782–1783. Mše je psána ve velkém stylu střídajícím velkolepé sborové části (některé až osmihlasé) s bravurně napsanými sóly a sólovými ansámblu. Mozart v ní reaguje na závažná barokní díla, zejména oratorní skladby G. F. Händela a fugy J. S. Bacha, která poznal v hudebním kroužku barona Gottfrieda van Swiętana. Mezi 29. červencem a 27. říjnem 1783 byl Mozart s chotí Konstancí v Salcburku a tam došlo k prvnímu provedení mše. Mozartova sestra Nannerl si v deníku poznamenala: „23. října byla zkouška na mši mého bratra, v níž zpívala sólo moje švagrová“. K provedení došlo v neděli 26. října v chrámu sv. Petra v Salcburku. Nemáme zprávu, zda dílo zaznělo v podobě, kterou tehdy mělo (a vlastně dodnes má), nebo zda bylo doplněno hudbou z jiných Mozartových mší. V roce 1785 využil Mozart některé části mše v italském oratoriu Davide penitente. V 19. a 20. století vznikla řada pokusů o doplnění mše jednak částmi z jiných Mozartových mší, jednak adaptací existující hudby. Dnešní provedení se přidržuje původního znění.

(Vratislav Bělský)

meckém Selbu. Koncert nastudoval šéfdirigent P. Altrichter, sólistkou večera bude klavíristka B. Bodaliová.

– Již nyní Vás, vážení posluchači, zveme na další mimořádný koncert KF Pardubice, který se uskuteční letos v červnu a přinese kytici slavných italských operních árií. Sólisty večera budou národní umělkyně J. Jonášová a I. Kusnjér, dirigentem P. Altrichter.

Program československé premiéry Zelenkova *Requiem d moll* 4. dubna 1989 v Pardubicích s průvodním slovem Vratislava Bělského. Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

František Ignác Antonín Tůma



IX.

PARTITA

Andante

I. Violini

II. Violini

Alto Viola Obligato

Violoncello Contrabbasso

[Organo o Cembalo]

Andante

I. Viol.

II. Viol.

Alto Via Oblig.

Vlo. Cb.

[Org. o Cembalo]

10

I. Viol.

II. Viol.

Alto Via Oblig.

Vlo. Cb.

[Org. o Cembalo]

)* *)*

H 4023

TŮMA, František Ignác Antonín. *Composizioni per orchestra: Partitura*. Praha: Editio SHV – Artia, 1965. Musica Antiqua Bohemica, I/67. Revidoval a vydavatelskou zprávu napsal Vratislav Bělský.

Dalším skladatelem českého původu 18. století, kterému Vratislav Bělský věnoval soustavnou ediční, badatelskou a interpretační pozornost, byl vedle Jana Dismase Zelenky František Ignác Antonín Tůma (1704–1774), jenž patřil kolem poloviny 18. století k nejrespektovanějším hudebníkům tehdejší Vídně, především na poli chrámové hudby. Zvláště oceňováno bylo jeho kontrapunktické umění, v němž byl pokračovatelem svého učitele, dvorního kapelníka Johanna Josefa Fuxe.

Bělský připravil na základě vídeňských, drážďanských, berlínských i moravských pramenů edice řady Tůmových instrumentálních skladeb, které pak byly vydány ve dvou svazcích edice *Musica Antiqua Bohemica – Composizioni per orchestra* (1965) a *Composizioni strumentali* (1967). Tyto dva soubory, představující Tůmovu instrumentální tvorbu v celé její žánrové pestrosti, byly činem mimořádného významu. Z Tůmova odkazu bylo totiž do té doby k dispozici prostřednictvím novodobých edic jen nemnoho děl či jejich částí. Bělský představil ve svých edicích celkem 23 Tůmových skladeb různého druhu (sonáty, symfonie, partity) pro různé sestavy smyčcových nástrojů.



Plakát koncertu souboru Collegium musicum brunense 24. června 1958 na záměčku v Gohlisu v Lipsku.
Archiv Věry Mikuláškové (z pozůstalosti Vratislava Bělského).

Řada Tůmových skladeb edičně zpracovaných Vratislavem Bělským byla interpretována také soubory Collegium musicum brunense a jeho nástupcem Českými komorními sólisty, jichž byl Bělský členem.

Vůbec prvním Tůmovým dílem, které zaznělo na koncertě Collegia musica brunense, byla skladba duchovní – sopránová árie *Auditui, meo dabis gaudium* z jednoho z jeho zhudebnění žalmu č. 50 *Miserere* na koncertě 9. března 1957. Následujícího roku na koncertech 19. a 22. února 1958 soubor provedl tuto část znovu se dvěma sborovými větami (*Miserere* a *Sacrificium*) z téhož díla. Sólistkou byla vždy Běla Syková-Dejmková, komorní sbor řídil Vladimír Telec.

V průběhu let byly na koncertech provedeny skladby instrumentální – *Partita d moll*, *Partita a moll* a *Sinfonia a moll*. Všechny byly mnohokrát reprízovány.

Trombone 1

Sonata

Fr. Tůma

Adagio

Allegretto

Handwritten musical score for Trombone 1, titled "Sonata" by Fr. Tůma. The score is written on ten staves, with measures numbered 1 through 75. The key signature is one sharp (F#). The tempo markings are "Adagio" and "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, mf). There are also some handwritten annotations, including a blue star and a blue 'X'.

TŮMA, František Ignác Antonín. *Sonata*. Rukopisný opis Vratislava Bělského. ODH MZM, sign. A 57.136.

Dokladem, že Bělského zájem o přípravu děl Františka Ignáce Antonína Tůmy pro koncertní uvádění neskončil vydáním dvou souborů jeho instrumentálních skladeb, je Bělského pozdější rukopisný provozovací materiál Tůmovy *Sonáty e moll* pro dvoje housle, dva pozouny a continuo (fagot, violoncello, kontrabas, varhany). Jedná se o dvojdílnou chrámovou sonátu s pomalým úvodem završeným fugou, jež se používala jako instrumentální vložka při liturgii. Tůma ji zkomponoval pro chrámový provoz v zámecké kapli v Hetzendorfu (u Schönbrunnu), kde sídlila se svým dvorem císařovna Alžběta Kristýna, vdova po Karlu VI. Tůma byl od roku 1741 do císařovny smrti v roce 1750 jejím kapelníkem. V kapele byla užívána poněkud zastaralá praxe zesilovat sbor nástrojovými ripieni – cinkem, dvěma pozouny a fagotem. Proto Tůma sólové pozouny využil i v této sonátě.

Prameny a literatura

Archivní fondy

Brno, Moravská zemská knihovna

Plakáty, pozvánky a programy koncertů, literárně-hudebních pořadů, besed a výstav konaných v Brně v letech 1954–1984, sign. Skř.2G-0220.780,1.

Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby

Dokumenty k udělení ceny Senior Prix 93 Vratislavu Bělskému, sign. G 8.2874.

Kolekce plakátů koncertů staré hudby, pozůstalost Rudolfa Pečmana.

Komorní koncerty, pomocné materiály.

Programy z pozůstalosti Vratislava Bělského, sign. C 1.705–1.711.

TŮMA, František Ignác Antonín. *Sonata*, rukopisný opis Vratislava Bělského, sign. A 57.136.

Vratislav Bělský hraje s Jaroslavem Pohankou, fotografie, sign. F 243/7.

Brno, soukromý archiv Jiřího Sehnala

Manželé Bělští s manželi Sehnalovými, fotografie, 29. 10. 2000.

Vratislav Bělský při kolaudaci varhan na Vysokém učení technickém v Brně, fotografie, 5. 12. 1999.

Brno, soukromý archiv Karola Frydrycha

Vratislav a Vlasta Bělských (druhá řada uprostřed) spolu s dalšími absolventy brněnské konzervatoře, fotografie, 1949 (?).

Brno, soukromý archiv rodiny Bělských

Album rodinných fotografií.

BĚLSKÝ, František Václav. Portrét Vratislava Bělského, olejomalba, 40. léta.

Manželé Bělští na zlaté svatbě, fotografie, 25. 7. 1999.

Podpis Vratislava Bělského.

Portrétní fotografie Vratislava Bělského.

Vratislav Bělský s varhanicí Alenou Veselou, fotografie, 6. 11. 1997.

Brno, soukromý archiv sestry Benedicty

Poděkování Vratislava Bělského za přání k jeho pětasedmdesátinám, 2. 5. 1999.

Pozvánka na zlatou svatbu manželů Bělských, 25. 7. 1999.

Vratislav Bělský se sestrou Benedictou, fotografie.

Brno, soukromý archiv Věry Mikuláškové

Kolekce plakátů a programů z pozůstalosti Vratislava Bělského.

Publikace

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír: Díl první a druhý.*

Brno: Paido, 2002. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-025-5.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Cembalo: Nástroj a jeho literatura.* Brno: [s.n.], 1993.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Cembalo: Nástroj a jeho literatura.* 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2002. ISBN 80-85429-73-X.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století.* Brno:

Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. Skripta hudební fakulty.

Velká řada. ISBN 978-80-86928-54-8. 2. vyd. Tamtéž, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách.* 4. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2000.

ISBN 80-86385-04-3.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách: Pro 2. a 5. ročník konzervatoře: Stud. zaměření Hra na klávesové nástroje.* Praha: Editio Supraphon, 1982.

BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách: Pro 2. a 3. ročník konzervatoří.* 2. opr. vyd.

Praha: Editio Supraphon, 1984.

- BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách: Pro druhý a třetí ročník konzervatoří*. 3. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988.
- BĚLSKÝ, Vratislav. Slovo k překladu. In: QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 285–288. ISBN 80-7058-187-5.
- BĚLSKÝ, Vratislav. Slovo překladatele. In: BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír: Díl první a druhý*. Brno: Paido, 2002. Edice pedagogické literatury, s. I–IV. ISBN 80-7315-025-5.
- DUBSKÁ, Kamila. *Vratislav Bělský, portrét osobnosti* [bakalářská diplomová práce]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.
- František Bělský. In: *Osobnosti regionu* [online]. Česká Třebová: Městská knihovna – Ústí nad Orlicí: Městská knihovna, 2012–2023 [cit. 3. 5. 2023]. Dostupné z: <https://www.osobnostiregionu.cz/osoby/27-frantisek-belsky-1884-1968>
- MIKULÁŠKOVÁ, Věra. Collegium musicum brunense. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 24. 8. 2007 [cit. 3. 5. 2023]. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=1002895
- MOZART, Leopold. *Důkladná škola na housle se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou*. Praha: Classic, 2000. ISBN 80-902689-1-9.
- PEČMAN, Rudolf, ZAPLETALOVÁ, Jaroslava, eds. *Třetí desetiletí Kruhu přátel hudby v Brně*. Brno: Koncertní oddělení PKO, 1988.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5.
- SEHNAL, Jiří. In memoriam Vratislav Bělský 5. května 1924 – 26. dubna 2003. *Hudební věda*, 2003, roč. 40, č. 1, s. 110–112. ISSN 0018-7003.
- STOCKIGT, Janice B. *Jan Dismas Zelenka (1679–1745): Český hudebník na drážďanském dvoře*. Praha: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7429-976-6.
- STUDENÍKOVÁ, Štěpánka. *Z archivních materiálů Hudební knihovny MZK v Brně*. 1., Koncerty, literárně-hudební pořady, besedy a výstavy z let 1954–1984. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2015.
- ŠLECHTA, David. *Zapomenutý svět violy d'amore*. Brno: JAMU, 2018. Výběrová řada doktorských spisů. ISBN 978-80-7460-137-8.
- TRACHTOVÁ, Zdeňka. Řádová sestra: Uvěřit je jako zamilovat se. Pak toužíte žít extrémně. In: *iDNES.cz* [online]. Praha: MAFRA, 6. 1. 2015 [cit. 3. 5. 2023]. Dostupné z:

- https://www.idnes.cz/zpravy/lide-ceska/lide-ceska-jeptiska-sestra-benedicta.A141127_132955_domaci_zt
- TROJAN, Jan. Důkladná škola na housle Leopolda Mozarta. *Opus musicum*, 2000, roč. 32, č. 4, s. 67–68. ISSN 00862-8505.
- TŮMA, František Ignác Antonín. *Composizioni per orchestra: partitura*. Praha: Editio SHV – Artia, 1965. Musica Antiqua Bohemica, I/67.
- TŮMA, František Ignác Antonín. *Composizioni strumentali: partitura*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon – Artia, 1967. Musica Antiqua Bohemica, I/69.
- VÁCHA, Štěpán, VESELÁ, Irena, VLNAS, Vít, Vokáčová, Petra. *Karel VI. & Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*. Praha – Litomyšl: Paseka – Praha: Národní galerie, 2009. Historická paměť. Velká řada. ISBN 978-80-7432-002-6.
- VESELÁ, Irena, TICHÝ, Vlastimil. *Zdeněk Zouhar (1927–2011): Skladatel, muzikolog, knihovník: Katalog k výstavě z cyklu Moravské zemské knihovny Oči Brna z 5. června – 26. srpna 2017*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2017. ISBN 978-80-7051-238-8.
- VESELÁ, Irena, ZOUHAR, Vít. *Zdeněk Zouhar (1927–2011): Ohlédnutí k 90. výročí narození*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2017. ISBN 978-80-7051-241-8.
- ZELENKA, Jan Dismas. *Lamentationes Jeremiae prophetae: partitura*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon – Artia, 1969. Musica Antiqua Bohemica, II/4.
- ZELENKA, Jan Dismas. *Psalmi et Magnificat: partitura*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon – Artia, 1971. Musica Antiqua Bohemica, II/5.
- ZELENKA, Jan Dismas. *Requiem d moll ZWV 48*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Musica Antiqua Bohemica, II/14.
- ZELENKA, Jan Dismas. *Sub olea pacis et palma virtutis: melodrama de sancto Wenceslao (1723): partitura*. Praha: Supraphon, 1987. Musica Antiqua Bohemica, II/12.
- ZELENKA, Jan Dismas. *Žalmy = Psalmen = Psalms*. Praha: Editio Supraphon, 1990. Thesaurus Musicae Bohemiae, Seria B.

Summary

The exhibition catalogue follows the life and career of the Czech organist, harpsichordist, and tutor Vratislav Bělský (1924–2003), who lived and worked mainly in Brno. The introduction offers a brief overview of Bělský's life and work. It presents his studies, family background, concerts, teaching, and editorial activities. The section entitled *Vratislav Bělský in Photographs* gives the reader a unique chance to explore Bělský's personal, professional, and social life through pictures arranged in chronological order.

The three following chapters are devoted to three areas of Bělský's work. The first, Theorist and Tutor, deals with his translations and textbooks. Bělský was the first to translate four well-known 18th century musical treatises into Czech: J. J. Quantz's *On Playing the Flute*; *An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* by C. P. E. Bach; *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* by Leopold Mozart; and Geor Muffat's *Premieres observations del' auteur sur la manière de jouër les airs de Balets à la Française selon la méthode de feu Monsieur de Lully* (First Notes on Playing French Ballets according to the Method of the late Mr. de Lully). These translations were intended primarily for performing musicians, and filled the information vacuum that existed in the study of performance practice of early music in the 1990s. A similarly useful publication is Bělský's textbook *Hudba baroka* (Baroque Music), which briefly examines a number of questions about music between 1600 and 1750. Bělský also summed up his experience as an organist and harpsichordist in his books *Nauka o varhanách* (On the Organ) and *Cembalo: Nástroj a jeho literatura* (Harpsichord: the Instrument and Further Readings).

The second chapter, entitled The Performer, presents Bělský as an organist and harpsichordist. He performed as a soloist as well as a member of various chamber ensembles and accompaniment. He focused particularly on the music of the Baroque period, but did not overlook later music nor contemporary music. The chapter's focal point is Bělský's work in the ensemble *Collegium musicum brunense*, which performed under the name Czech Chamber Soloists from the 1960s. Originally they performed mainly Baroque and Classical music, but later they extended their repertoire to the music of the 19th and 20th centuries.

Bělský also edited early Czech music; he was one of the editors of the series *Musica Antiqua Bohemica* for several decades. This aspect of his work is explored in the chapter entitled Researcher and Editor; it focuses mainly on Bělský's critical editions of the works of J. D. Zelenka and F. I. A. Tůma.

The book concludes with the latest survey of sources and further readings.

Vratislav Bělský: varhaník, cembalista, pedagog

Pavel Sýkora – Vlastimil Tichý – Irena Veselá

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně,
Kounicova 65a, 602 00 Brno, v roce 2023

Odpovědná redaktorka Eva Čechová
Jazyková korektura Vladimíra Derková
Grafické zpracování a sazba Karol Lament
Překlad summary Lenka Zubalíková
Tisk H.R.G. spol. s r.o., Litomyšl

Vydání první

www.mzk.cz

ISBN 978-80-7051-333-0

ISBN 978-80-7051-333-0

