

Koncertantní dechové nástroje ve vokálních skladbách Jakuba Jana Ryby

Při průzkumu koncertantních skladeb pro dechové nástroje jsem se mimo jiné zabýval i díly Jakuba Jana Ryby (1765—1815). Za jednu z pozoruhodných stránek tohoto autora pokládám, že v daleko větší míře než u jiných skladatelů, se u něho setkáváme s výrazně koncertantními party dechových nástrojů ve skladbách pro pěvecké hlasy a orchestr. Jde převážně o kompozice na latinské texty, žánrově spadající do hudby církevní. Pro velkou rozsáhlost a značnou nepřehlednost materiálu musím předeslat, že tato studie má charakter dílčí a že řadu poznatků bude nutno dalším zkoumáním upřesnit a rozpracovat.

Oblast církevní hudby českého klasicizmu a raného romantizmu je poměrně málo historicky zpracována. Její význam v kontextu vývoje české národní hudby byl spíše přehlížen a nedoceňován. Musíme si však uvědomit značný dopad této hudby z přelomu 18. a 19. století na nejširší vrstvy obyvatelstva českých zemí.

Církevní hudba je od středověku neustále předmětem sporů. Na jedné straně směrnice církve, požadující oprostění od světských vlivů, na druhé straně talenty a individuality skladatelů. Na jedné straně tradice gregoriánského chorálu, na druhé straně lidová i umělá hudba jednotlivých národů. V klasickém období je patrné, že i velcí skladatelé se střídavě klonili na tu, či onu stranu. Nelze zapírat, že si často ukládali alespoň částečnou rezervu. Například originalita a přínos chrámových skladeb J. Haydna a W. A. Mozarta nedosahuje vždy úrovně, obvyklé v jejich dílech světských žánrů. Přesto však musíme ocenit, že řada skladatelů evropsky proslulých, i řada ve vlasti žijících českých a moravských kantorů psala hudbu pro církevní účely více podle svých představ, než podle papežských výnosů. Přímo k problému instrumentace a využití dechových nástrojů v 18. století se vyjadřuje encyklika papeže Benedikta XIV. ze dne 19. února 1749. Vyžaduje, aby v hudbě převládal charakter vokální, zakazuje virtuózní efekty a povoluje (pod tlakem praxe) pouze některé

hudební nástroje. Zakázány jsou například flétny, lesní rohy, trubky a tympány. Musíme se zadostiučiněním kvitovat, že skladatelé osvědčili statečnost, nebáli se věčného zatracení a muk pekelných a pro zakázané nástroje instrumentovali své chrámové skladby vesele dál.

Německá hudební historie [3, 13] zkoumá přísně odděleně církevní hudbu katolickou od protestantské a do značné míry také odděleně od celkového vývoje hudby toho kterého historického období. Ztrácí se tím se zřetele celá řada podstatných souvislostí, dialektika vývoje, souhrnný pohled na hudební umění jednotlivých historických epoch i jednotlivých národních kultur. V řadě kapitol nové publikace, redigované K. G. Fellererem [3] máme pocit, že jde více o plnění církevních a papežských směrnic, než o vývoj umění. Někteří spolupracovníci zmíněné práce jakoby se báli postavit na stranu skladatelských osobností proti církevním autoritám. Poněkud to připomíná názory, jaké u nás zastával kolem roku 1900 Karel Stecker [12]. Ten píše ve II. díle svého Dějepisu v kapitole „Hudba chrámová“.

„Úpadek hudby chrámové... jeví se býti nutným následkem vzájemných stykův hudby církevní a světské... Mistři doby klassické, Haydn a Mozart, sami stojí bezmála na vrcholu úpadku; mše jejich až na nepatrné výjimky jsou nejpádnějším dokladem pokleslosti vkusu své doby... Jest též charakteristickým znakem neblahých oněch poměrův, že čím nevkusnější a světáctější byla skladba, tím větší oblibě příslušných činitelů se těšila, jak dokladem toho jest rozšířená někdy Mozartova „Don Juan Messe“.“

Jak je patrné z udané literatury české i německé [8, 3], měla v 18. století každá územní oblast jednak své místní skladatele církevní hudby, jednak se po celé střední Evropě objevují díla skladatelů, kteří svým významem nebo postavením přesáhli místní měřítko. Byli to především skladatelé zaměstnaní u dvorů, kteří většinou význačně zasáhli do vývoje hudby světské. Z Čechů například J. D. Zelenka, J. Zach, otec i synové Stamicové, a jiní.

Fellerer a jeho spolupracovníci [3] jmenují z „českého prostoru“ varhaníky a ředitele kůrů pražských chrámů: Segera, Brixiho, Kuchaře, Koželuha. Na jiných místech této práce jsou — většinou v závorkách — zmíněni i další skladatelé narození v Čechách a na Moravě. Jednou také Jakub Jan Ryba v souvislosti s pastorelami. Za podstatný nedostatek publikace redigované K. G. Fellererem [3] pokládám, že nemá speciálního spolupracovníka — historika z českých zemí, zvláště když z mnoha jiných zemí nejen evropských, ale i například afrických takové spolupracovníky má. Hlavní redaktor pokládal zřejmě Čechy a Moravu v době kolem roku 1800 za součást německy mluvící střeoevropské oblasti Rakousko-Uher-

ska a spokojil se všeobecnými zmínkami historiků německých a rakouských. Specificky česká situace a problematika církevní hudby Čech a Moravy od baroka do počátku 19. století, společensky podmíněná těsným soužitím katolíků s protestanty a neustálým prostupováním prvků hudby církevní, světské i lidové, zůstává proto zmíněnou prací nedotčena. Autoři mohli alespoň čerpat z některých kapitol práce Němečkovy [8], které ač stručné, jsou věcně dosti obsažné i podložené znalostí řady skladeb. Němeček zde mimo jiné uvádí i další jména skladatelů pocházejících z českých zemí a v cizině proslulých, kteří psali současně hudbu světskou i chrámovou, jako například Vaňhala, Kramáře, Myslivečka, Rosettiho, Jírovce, L. Koželuha, P. Vranického a zcela samozřejmě uvádí mezi katolíky i protestanta Jiřího Bendu. Mimoto obsahuje práce Němečkova velmi obsáhlý výčet málo známých jmen skladatelů z celého území dnešní ČSSR, kteří psali převážně pro chrám. Fellerer [3] uvádí v soupisu literatury ke kapitolám o baroku a o 18. a začátku 19. století jedinou práci českého historika (s chybou): Raček J.: „Stilprobleme der italienischen Monodie“. Doplácíme zde určitě na nedostatek propagace českých historických prací o této době v zahraničí.

Česká hudebně-historická literatura věnovala církevní hudbě, jak jsem se již zmínil, poměrně malou pozornost. Naši historikové vidí však již v polovině 20. století těsnou svouvislost vývoje barokní a klasické hudby církevní a světské.

Vladimír Helfert [4] píše, že: „Česká chrámová hudba v 18. století má pro vývoj české hudební tvořivosti význam dosud nedoceněný. Ona to byla, na jejíž půdě se vytváří k vyhraněné individuálnosti český hudební charakter doby barokní i klasické; v oblasti této souvislé tradice se tvoří některé charakteristické výrazové rysy české hudby, které pak přecházejí do chrámové hudby 19. století u J. A. Vitáska (1770—1839), Rob. Führera (1807—1861), V. A. Horáka (1800—1871) a odtud pronikají dále do české hudby světské 19. století.“

Jan Racek [10] v kapitole IV. „Český hudební klasicismus“ mluví o zesvětštění české chrámové hudby vlivem světské nástrojové hudby, jejíž společenský význam a rozšíření stoupá: „Proto také v 18. století jen stěží od sebe oddělíme světskou nástrojovou hudbu od vokální hudby chrámové. Obě tyto velké oblasti české hudby se vzájemně prostupovaly, neboť do církevní hudby vlivem nových společenských skutečností vnikal čím dál, tím více světský nápevný živel.“

Tradici plodného soužití české světské a chrámové hudby zajímavě dokreslují i osobní vzpomínky vynikajících hudebníků, jako například Václava Talicha v dopise Josefu Sukovi ze Stockholmu ke 40. výročí Českého kvarteta [2]: „Drahý mistře Suku, vypravoval jsi mně jednou vzpomínaje svého tatínka, jaká to bývala sláva v Křečovicích, když se prová-

děla třeba o Božím hodu slavná zpívaná mše. Vidiš, ve mně ty vzpomínky ještě žijí. Nejen z Tvého vypravování, nýbrž i z vlastní zkušenosti, kdy tam kdesi v Klatovech jako malý studentík jsem se účastnil takových slavností. Panečku, to byly festivaly Ještě dnes ve mně srdce skáče radostí, jak se to kdysi v Čechách muzicírovalo. To ovšem už byly poslední zbytky staré kantorské hudební kultury, která byla demokratickou dcerou dvorského a zámeckého muzicírování a přímým potomkem oné prosté dívčiny, jež si zpívala na poli své lidové písničky.“

Je patrné, že chrámová a církevní hudba na českém venkově byla koncem 18. a začátkem 19. století pro nejširší vrstvy lidového obyvatelstva nejčastěji prováděnou a často dokonce jedinou formou umělé hudby. Tam, kde nebyla opera ani orchestr, byl všude kostel. A místní kantor, do jehož úvazku patřilo i vedení kůru a obstarávání hudby, komponoval, opísoval díla svých kolegů a upravoval je pro místní podmínky a možnosti. Jen větší chrámy ve městech mívaly v té době několik profesionálních hudebníků a zpěváků. Na venkově byly zpěváci i instrumentalisté většinou amatéři. Možná říci, že venkovský lid byl zároveň spolutvůrcem, interpretem i posluchačem církevní hudby v českých zemích.

Jakub Jan Ryba (1765—1815) je typickým reprezentantem této české domácí, kantorské tradice na rozhraní epoch hudebního klasicizmu a romantizmu. Na základě prozkoumání části jeho zachovaného skladatelského odkazu [14—19] lze říci, že se vědomě snažil o spojení prvků české lidové melodiky a rytmiky s prvky umělé světské i chrámové hudby pozdního baroka a vídeňského klasicizmu a se zárodky nových výrazových i formálních principů, směřujících k nastupujícímu romantizmu. Němeček [8, 9] i Racek [10] citují výrok z Rybova vlastního životopisu, že vědomě píše pro lid a že pro vzdělanější hudebníky a znalce jsou tu jiní, zdatnější komponisté. Ryba viděl své poslání v tom, aby jeho hudba byla srozumitelná nejširším vrstvám lidových posluchačů. Vědomě se proto zřekl složitějších skladatelských postupů ve většině svých skladeb. V tomto vědomí svého společenského poslání anticipuje již do jisté míry B. Smetanu. Smetana také v některých dílech, především operních, vědomě volil prostší a srozumitelnější skladatelské prostředky, než třeba v symfonických básních a smyčcových kvartetech.

K důkladnějšímu hodnocení skladatelského odkazu J. J. Ryby je ovšem nutná znalost většího počtu děl na základě studia partitur a především také na základě živých provedení. Připomeňme si, co o J. J. Rybovi uvádějí některé starší české publikace hudebně historické. O. Hostinský [5] vidí správně úlohu venkovského učitele v hudebním životě, neodděluje jeho skladby církevní od světských a jako příklad uvádí J. J. Rybu. Podruhé Rybu jmenuje jako prvního, kdo vystoupil s tištěným sešitem českých písní. Z. Nejedlý [7] se zmiňuje o J. J. Rybovi dvakrát v kapitole VI.

„Doba obrozenská“. Nejprve v odstavci 12. Hudební teorie a kritika, potom v odstavci 15. České písně umělé. V odstavci 10. Varhanická škola a hudba církevní, není zmínky o žádném z venkovských českých kantorů. Jsou jmenováni pouze skladatelé působivší ve velkých městech. J. Borecký [1] píše o Rybovi v úvodní části kapitoly V. „Věk Smetanův“. I zde je hlavní pozornost soustředěna na teorii a písně, je však i zmínka o českých pastorálních mších a o hudbě instrumentální.

Množství církevní hudby, kterou Jakub Jan Ryba za svůj poměrně krátký život napsal a většinou i sám nastudoval a provedl, je úctyhodné již svou kvantitou. Uvážíme-li, co všechno musil ještě zvládnout ve škole, je zcela pochopitelné, že umělecká kvalita a osobitost těchto skladeb má výkyvy. Rybův životopisec J. Němeček [8, 9, 11] má například zmínku o „krátkých mších nevalné ceny“. Teprve podrobnější studium partitur a praktické ověřování živou interpretací nám může pomoci tento paušální soud diferencovat a upřesňovat. Za jednu z originálních a v té době nových stránek Rybova uměleckého odkazu pokládám, že v řadě árií, duet, i v některých celých cyklických církevních skladbách znějí sólisticky psané dechové nástroje jako výrazově spoluurčující složka celého díla.

Formy chrámových skladeb J. J. Ryby navazují na klasickou tradici a rozvíjejí ji směrem k romantizmu. Cyklická forma užívá nejčastěji latinského textu, tak zvaného ordinaria římsko-katolické mše. Jednotvé formy se u Ryby vyvíjejí z klasické koncertní árie. Jsou to většinou skladby mešního propria, zvané „vločky“. Text bývá rovněž latinský, některé opisy mají však i texty české. V případech, kde se různé opisy téže skladby textově liší a nejsou dostupné skladatelovy rukopisy, nelze zatím bezpečně určit, jaké znění bylo původně zhudebněno.

Mešní skladby mají obvyklé formální členění do částí (vět): Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus. Části Sanctus a Benedictus spojuje Ryba pouze výjimečně. Sanctus sice bývá krátký, ale obvykle je žádoucí odsazení před rozsáhlejší, sólisticky nebo komorně koncipovanou větou Benedictus. J. J. Ryba většinou nepřináší v poslední části Agnus, od textu „dona nobis pacem“ hudebně nové řešení, jak tomu bývá často třeba u W. A. Mozarta. Ryba od tohoto místa převážně opakuje začátek Kyrie s mírnými obměnami. Mše tak dostávají uspokojivé formálně hudební zarámování. Uvnitř jednotlivých částí často J. J. Ryba mění tempa, i ve mších krátkých, a vytváří tak působivé kontrasty menších ploch. Část Benedictus bývá tempově jednotná, obvykle pomalejší a formálně se podobá samostatným áriím nebo duetům. V kratších mších používá Ryba často zhuštěného zhudebnění textu, kdy v různých hlasech probíhá současně text odlišný. Tato technika byla také církví zavrhována. Citovaná encyklika z roku 1749 vyžaduje srozumitelnost a přísné dodržování liturgického textu. Srozumitelnost zpívaného slova je vždy problé-

mem svého druhu. U mešního textu je situace ještě složitější. Člověk latinsky vzdělaný text znal. Prostý člověk latinu neovládal a nejvýše se rámcově orientoval podle toho, co si pamatoval z hodin náboženství. Srozumitelnosti ubývá při polyfoní sazbě. Současné zhudebnění různých textů homofoní technikou (jak tomu u J. J. Ryby bývá nejčastěji) je však již svého druhu krajností, zárodkem přístupu, který byl později programově rozvíjen technikami „musiccy novy“.

Jednověté skladby, árie a dueta s obligátním dechovým, či jiným sólovým nástrojem, bývají často tempově jednotné, podobně jako části Benedictus z cyklické mše. Ve formě se někdy objevují prvky sonátové, jako například je tomu ve větě Benedictus ze Mše č. 14, Cursus I. díl [14] se sólovou flétnou. Nejčastěji však Ryba pracuje v těchto jednovětých formách s prokomponovanou formou typu a-b-a-c. Návratů hlavního tématu bývá i více, což možno někdy pokládat za náběh k rondu. Reprízy jsou však často obměňovány, někdy i dosti značně. Předehra a dohra sólového nástroje bývá obvykle podobná, ze stejného hudebního materiálu, ponejvíce hlavního tématu. Hlavním tématem pak většinou také začíná sólový zpěv. Některé árie jsou prokomponovány až skoro novoromantickým deklamačním způsobem a reprízování je pouze naznačeno. Tak například tenorová árie „Quam dilecta“ [17-b] má formu a-B-a-C-D. Sloh je převážně deklamační, rozsáhlé díly B a C občas tonálně vybočují vysloveně romantickými harmonickými obraty. Závěrečný díl této árie (D) je pak Allegro beethovenovského typu. Na základě prostudovaných árií a duet lze říci, že forma přechází od klasické koncertní árie (Mozart, Beethoven) k typu romanticky prokomponované písně, či árie. Většinou není strofická a bohatě využívá obměňování hudby při reprízách. Vlastní hudební stylizace v detailu je u Ryby však často ještě klasická. Tento rys jistě souvisí se snahou, přiblížit se v melodii lidově písňovému charakteru. Způsob reprízování nejen v jednovětých formách, ale i ve větách mešního ordinaria se vyznačuje značnou fantazií. Dokonce i reprízy na prvý pohled, či na prvý poslech pravidelné, mívají odchylky v detailech, v počtech taktů, v závěrech, apod. Zdá se, že J. J. Ryba, podobně jako později třeba A. Dvořák, reprízy neopisoval, nýbrž je psal z paměti a vždy alespoň v detailech pozměňoval. Těžko rozhodnout, kdy vědomě a kdy mimoděk.

Interpretace jednovětých árií a duet nepřináší obvykle podstatných potíží či problémů. Jiná je však situace při koncertním provedení jakékoliv mše z doby baroka, klasicizmu či raného romantizmu. Na rozdíl od obvyklých forem instrumentálních, kdy klasický a raně romantický skladatel měl již určité vědomí stavby celku, cyklu souvisle navazujícího, je hudba mše koncipována jako zvukový doprovod k obřadu. Při bohoslužbě je mezi jednotlivými větami hudebního díla — mešního ordinaria

— řada nestejně dlouhých přestávek, vyplněných textem bohoslužby, kázáním, modlitbami věřících, a dalšími hudebními skladbami — vložkami, často od jiných skladatelů, improvizovanými mezihraní varhaníka, atd. Koncertní provedení mše se tedy do jisté míry podobá koncertnímu provedení scénické divadelní hudby. Nemám ovšem na mysli typ suity, skladatelem sestavené ke koncertnímu provozování, jako je například Mendelssohnův „Sen noci svatojanské“. Mše je zde v situaci podobné koncertnímu provedení pouhého na sebe navazujícího hudebního doprovodu k celému představení, jako je třeba Dvořáková hudba ke hře „J. K. Tyl“. Hudba k bohoslužbám a jiným náboženským obřadům má svou vlastní společenskou a žánrovou problematiku. Jsou určité podobnosti s oblastí hudby divadelní, neboť provází obřad textově a částečně i prostorově a pohybově fixovaný. V neustálém střetávání požadavků církve s individualitami skladatelů se asi také projevují tak zvané divadelní anti-nomie, jak o nich mluví Otakar Zich. Proto často při koncertním poslechu klasických mší má posluchač pocit nedostatku kontrastů, menší hudební výraznosti a přesvědčivosti, je méně umělecky uspokojen, než tomu bývá u symfonie, sonáty, kvarteta, koncertu, apod. V tomto ohledu je řada mešních kompozic J. J. Ryby daleko zajímavějších, než některá díla jeho i velkých předchůdců a současníků. V tom směru vynikají zvláště krátké a středně dlouhé mše — missae breves, missae mediocres — obsažené ve sbírce *Cursus Sacro Harmonicus*, dílech I., IV. [14]. Tyto Rybovy mše jsou formálně-hudebně výborně vystavěny, vykontrastovány, mají stručnost, spád, lapidárnost, mohou při odpovídající interpretaci působit až skoro „janáčkovsky“.

Koncertantní nástroje v církevní hudbě lze sledovat již od doby raného baroka. Například u Monteverdiho najdeme úseky, kde sbor víceméně doprovází nebo kde převládající nástrojová výzdoba poutá hlavní pozornost. V pozdním baroku u J. S. Bacha a G. F. Händla jsou v kantátových a oratorních formách jednotlivé věty komorního charakteru pro sólový zpěv, sólový nástroj a continuo, někdy též dua se dvojicí nástrojů. Zvláště u J. S. Bacha jsou často používány nástroje dechové: příčná flétna, hoboj, milostný hoboj, lovecký hoboj (anglický roh). Občas se objeví také housle, trubka, aj. Jsou dokonce tiskem vydána alba Bachových kantátových a oratorních árií pro různé zpěvní hlasy s obligátním partem sólového nástroje a klavírem. Formálně tedy J. J. Ryba navazuje především na tuto barokní a protestantskou tradici.

U nečeských skladatelů doby vídeňského klasicizmu se sólové nástroje v církevní hudbě na delších úsecích uplatňují méně často. V jednotlivých částech mše bývají někdy varhaní sóla, mše bývá pak označována jako „Orgel solo-Messe“. Toho druhu je i Rybova nejznámější Česká mše vánoční — *Missa solemnis pastoralis in A*, z roku 1796. Často bývá

uváděno velké houslové sólo v části Sanctus (ve skutečnosti je to prokomponovaně navazující Benedictus) Beethovenovy Missy solemnis. Nikde jinde, než u českých skladatelů jsem se však dosud neseťkal s tím, aby po celou mši byl koncertantně psán dechový nástroj. J. J. Ryba byl pravděpodobně jedním z prvních, kdo tohoto způsobu používal. Jde vlastně o instrumentální koncert ve formě mešního ordinaria, často skutečně s doprovodem orchestru a sboru.

Klasičtí a raně romantičtí skladatelé psali občas koncertantní nástroje, smyčcové i dechové, v jednotlivých číslech opery. Tak W. A. Mozart má mimo jiné v opeře Don Giovanni v árii Zerliny (č. 12, po dokomponování dalšího čísla č. 13) obligátní violoncello. V opeře La Clemenza di Tito je árie č. 9 s koncertantním basetovým klarinetem in B, árie č. 23 s koncertantním basetovým rohem in F. V Čarostřelci C. M. von Webera je Cavatina č. 12 se sólovým violocellem, Romance a árie č. 13 se sólovou violou. Obrovská obliba hudby W. A. Mozarta v českých zemích vedla mimo jiné i k tomu, že operním áriím byly podkládány latinské texty pro chrámové použití, jak upozorňuje Němeček [8]. Řada takových opisů je v Muzeu české hudby v Praze, mimo jiné i zmíněná árie č. 9 s obligátním klarinetem z opery La Clemenza di Tito. A podobně, jako se upravovala celá operní hudba pro dechová sexteta a okteta, pro smyčcová kvinteta, do forem orchestrálních tanců, apod., upravil někdo i hudbu Dona Giovanniho do formy mše, jak s hrůzou konstatuje Stecker (citát na str. 238). Operní skladatelé první poloviny 19. století, především Italové, psali často koncertantní dechový nástroj — ponejvíce flétnu — do koloraturních árií. Efekt zde bývá více virtuózní, než obsahový. Naopak výrazová tradice koncertantních dechových nástrojů v jednotlivých číslech opery sahá v české hudbě až k B. Smetanovi. Nejčastěji je to opět klarinet (árie Děčany II. jednání výjev 6. v Braniborech v Čechách, árie Anežky ve II. jednání Dvou vdov), dvojice klarinetů v milostných duetech (nejznámější Věrné milování v Prodané nevěstě, ale i v Braniborech, Daliboru, Hubičce), i jiný nástroj, jako třeba flétna ve „Skřiváncí písni“ na začátku posledního obrazu Hubičky.

Cursus Sacro Harmonicus [14] J. J. Ryby obsahuje v I. a IV. dílu celkem 23 kratších a středně dlouhých mší. Koncertantní dechový nástroj je psán dvakrát po celou mši a pětkrát pouze v části Benedictus. Jak již bylo řečeno, Benedictus bývá u Ryby podobně jako i u jiných autorů, záležitostí komorní. Ve mších cyklu Cursus Sacro Harmonicus slyšíme v této větě dvakrát koncertantní flétnu, jednou hoboj, jednou klarinet, jednou fagot. V dalších mších má Benedictus čtyřikrát koncertantní varhany, jednou housle, jednou violu. Odečteme-li dvě mše, v nichž hraje koncertantní dechový nástroj průběžně, je ze zbývajících 21 mší přes polovinu psáno s koncertantním nástrojem v části Benedictus. Ostatní mše

mají tuto větu nejčastěji pro sólový zpěv, smyčce a continuo. V jednom případě je sólový duet se smyčci a continuumem, v jednom zase sólový pěvecký kvartet pouze s doprovodem varhan. Uvedené skutečnosti potvrzují, že J. J. Ryba neopakoval vyzkoušené a osvědčené postupy, nýbrž že hledal různá nová, odlišná zvuková řešení. Tak je tomu nejen v částech Benedictus, ale převážně i v ostatních větách, často v celých mších.

Během dlouholetého studia jsem došel k závěru, že jediným spolehlivým pramenem pro zkoumání skladeb Jakuba Jana Ryby jsou jeho rukopisy, především partitury. Jsou v nich místy opravy, ale většinou jsou vypracovány pečlivě, čitelnost je jednoznačná, je poměrně dosti i znamének artikulačních, dynamických a ve varhaních sólech bývají i základní pokyny pro registraci. Četné opisy hlasů Rybových skladeb z různých kůrů českých zemí obsahují často úpravy a doplňky, především různá zdvojení a dodatky instrumentační. Zvuk orchestru se tak mění z Rybova komorního na nesourodý, rádoby monumentální — něco z baroka, něco z dechovky. Pro skutečně odpovědné studium a hodnocení díla J. J. Ryby jsou tyto opisy prakticky nepoužitelné. Jsou pouze dokladem nesmírné obliby autora na českých kůrech ještě po celé 19. století. Při vší úctě k průkopnické práci J. Němečka [9, 11] nutno také upozornit, že i do jeho tematického soupisu skladeb J. J. Ryby se vloudily omyly a nepřesnosti tohoto druhu. Jako jeden z příkladů necitlivých úprav bych uvedl mši C-dur se sólovým fagotem, o níž budu psát ještě podrobněji. Je zachován opis z 19. století, kde sólový fagot je o dvě oktávy výše zdvojen flétnou. Z melodicky vedoucího tenorového hlasu se tím stává bez fantazie použitý, stereotypní jakoby varhaní rejstřík. Bude nutno podstoupit dlouhodobou úmornou práci a konfrontovat všechny zachované opisy Rybových děl.

I n s t r u m e n t a c e orchestru ve vokálních skladbách J. J. Ryby je většinou klasicky komorní. Svou barevností se blíží více operám, symfoniím, klavírním koncertům a komorní hudbě vrcholného období W. A. Mozarta, než běžné církevní hudbě vídeňského klasicizmu. Rybovo obsazení je převážně raně klasické, „neapolské“. Velký klasický orchestr se u J. J. Ryby objevuje v některých orchestrálních skladbách, například v Koncertu pro violoncello [16-a]. Mše a árie, určené pro malý kůr kostelíka v Rožmitále, mají nejčastější obsazení orchestru: 2 sopránové dřevěné dechové nástroje, 2 lesní rohy, 2 housle, varhany-continuo (značeno nejčastěji „organo con violone“). V některých mších i vložkách jsou housle nahrazeny violami. Tím se zvukově ještě více zdůrazní sopránové dechové nástroje, obvykle hoboje nebo klarinety, které potom udávají základní barvu dvoučárkované oktávy, často nad zpěvními hlasy. Zdá se, že hudebníci střídali někdy nástroje během mše. Hráči dřevěných dechových nástrojů měnili hoboje za klarinety, klarinety za fagoty, hráči žesťů stří-

dali trubky a lesní rohy, houslisté střídali violy. Odpovídá to běžným zvyklostem klasického období, kdy specializace orchestrálních hudebníků na jediný obor byla výjimkou. Některé Rybovy skladby mají obsazení ještě menší, výjimečně také větší. Při větším obsazení bývají současně psány sopránové dřevěné dechové nástroje i fagoty, lesní rohy i trubky, 2 housle i viola. Všechny mše jsou psány pro čtyři zpěvní hlasy: canto, alto, tenore, basso, svrchní tři notované v odpovídajících C-klíčích. Sólové zpěvní partie jsou vyznačeny ve sborových hlasech pokyny „solo — tutti“. Party zpěvní i nástrojové nejsou příliš náročné. Ryba psal citlivě a úměrně možnostem svých zpěváků a hudebníků. Je patrna snaha skladatele, aby si každý v mezích svých možností hezky sólově zahrál či zazpíval. Pro zajímavost bych uvedl ještě, jako příklad církevní hudby mimo chrám, skladbu k procesí „Stationes in processione Festi Corporis Christi“ z roku 1803 [15-d]. Zastavení jsou psána pro dobovou „dechovku“ v obsazení: 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 lesní rohy, 3 trubky (2 clarini, 1 principale), tympány. Papežskou encyklikou z roku 1749 si autor hlavu příliš nezatěžoval. Nebo možná mimo kostel, v přírodě se to tak přísně nebralo. V jednotlivých hlasech dřev je v této skladbě dosti rychlého pohybu. Celkový ráz instrumentace dechového souboru je spíše komorní, než tutti monumentální.

Základní sazba většiny církevních skladeb J. J. Ryby je homofoní. Převažuje tercsextový dvojhlas, v orchestru houslí a dřevěných dechových nástrojů. Časté jsou doprovodné figurace, ponejvíce ve druhých, někdy též v prvých houslích, v pomalejších tempech pod pěveckými sóly i v dechových nástrojích — flétně, klarinetu, fagotu. Basová linie je někdy velmi prostá, někdy barokně pohyblivější. Vynalézavější bas bývá v rychlých částech. Kratší polyfonické úseky obvykle po imitačním, kánonickém, či fugátovém začátku opět postupně přecházejí do homofoních paralelismů.

Využívání dechových nástrojů, podmiňující barevnou proměnlivost instrumentace, probíhá u J. J. Ryby třemi základními způsoby, v detailech ovšem stále obměňovanými. Ve vyváženém zvuku tutti zdvojují dřeva smyčce a zpěvní hlasy, žestě zdůrazňují základní metrum, nebo mají samostatné fanfárovité motivky. Druhým typem jsou orchestrální sóla: kratší plochy dechových sóla, nebo ansámblů, obvykle střídavě se smyčci, nebo se zpěvem, někdy též mírně kontrapunktující. V těchto místech se občas objevují méně obvyklé obraty, jako například velký odstup nástrojové dvojice (lesní rohy přes oktávu, klarinety dvě oktávy i více, apod.). Třetí způsob je instrumentace s koncertantně pojatým partem některého nástroje, někdy též skupiny nástrojů. Sólový nástroj tu má větší úseky melodických frází, vyzdobené pohyblivými pasážemi a melismaty, odpovídá zpěvu, hraje vedoucí roli v mezihrách, má občas

se zpěvem paralelní postupy a krátké imitační protihlasy. Tak například délka věty Benedictus v cyklu Cursus Sacro Harmonicus [14] se pohybuje mezi 60—120 takty středního, nebo pomalého tempa. Sólový nástroj mívá předeheru v délce asi 8—20 taktů, několik 4—10 taktových meziher a dohru asi 8—16 taktovou. Spolu se zpěvem hrává koncertantní nástroj více v reprízách. Vynalézavost ve využívání nástrojových efektů, poloh, rejstříků a specifických zvukových možností je u J. J. Ryby velká a řekl bych, že někde převyšuje melodickou invenci těchto vět. Struktura pohyblivých pasáží nástrojového partu bývá často konvenčnější, jako je tomu například u sólového fagotu v části Benedictus Mše f-moll (Cursus IV. č. 5). Do skupiny orchestrálních sól patří také časté vedení dechových nástrojů v oktávách se zpěvem. Velmi působivá je svrchní oktáva hoboje nebo klarinetu nad altem, či sopránem. Především v těch mších, kde nejsou psány housle, svítí barva dechového nástroje nad sborem a je určující i pro zvuk tutti. Připomíná to, rovněž bez houslí psanou, Serenádu A-dur, op. 16 J. Brahme. Často mě napadne, zda mladý Brahms někde nějaké „Rybovky“ neslyšel, nebo neměl v ruce.

Mše s koncertantním nástrojem ve všech částech obsahuje Cursus Sacro Harmonicus [14] dvě, obě v I. svazku. Jsou to:

Nr. V. Missa in Nativitate Domini in Nocte (*C-dur*, pro:) Clarino principale, Fagotto Solo, Violino 1., Violino 2., Organo, Canto, Alto, Tenore, Basso.

Nr. VII. Missa in Dominica infra octavam Nativitatis Domini (*B-dur*, pro:) Clarino principale *in B* (Benedictus *in Es*), Clarinetto Solo *in B*, Violino 1., Violino 2., Organo con Violone, Canto, Alto, Tenore, Basso.

Dechové koncertantní nástroje jsou v těchto mších Rybovi výrazovým prostředkem k vyjádření osobité vánoční atmosféry na českém venkově. Mají vedoucí úlohu melodickou, často za doprovodu sboru, využívají svých charakteristických barevných možností a v kratších pohyblivých úsecích se blýsknou virtuózními figurkami klasicko-česky lidovými. Základní pojetí koncertantního hlasu je však u obou mší spíše lyrické.

Ve Mši *C-dur*, č. 5 hraje sólový fagot v rozsahu *C—f'*. Převažuje kantilénová stylizace v mírném pohybu mezi *f—f'*. Má občasné paralelní postupy s pěveckými sóly. Například v začátku Kyrie zdobí fagot ve spodní oktávě melodii sopránu, nebo ve střední části Credo hraje spodní tercii se sólovým tenorem. Pohyblivých míst má fagot poměrně méně. Na začátku Credo po výkřiku sboru se ozve fagot forte akordickým rozkladem spíše trombonového typu a fanfáru zakončí pohyblivým motivkem. Závěr Credo a Allegro části Sanctus hraje fagot v tutti „col basso“. Lyrickými akordickými rozklady v pianu sólový fagot celou mši zakončuje. Trubka v této mši má psány převážně rytmické figury na opakovaných tónech.

Občas je vedena v oktávách s basem, což je postup méně obvyklý (začátek Gloria, konec Credo, Allegro v Sanctus). Krátká melodická fráze se objeví v Kyrie a opakuje se v závěru Agnus. Je to v dlouhých tónech v pianové dynamice nejprve $c^2-e^2-c^2-g'$, při opakování celý motiv o oktávu níže. Psaný i znějící rozsah trubky (*in C*) je $g-e^2$. V celku je trubka ve Mši *C-dur* méně nápadná, než v následující Mši *B-dur*.

Ve Mši *B-dur*, č. 7 je sólový klarinet *in B* psán v Mozartovském rozsahu $e-e^3$ (znějící $d-d^3$). Melodicky se pohybuje ponejvíce mezi psaným $g'-a^2$. Krátce po začátku Kyrie a v závěru mše (*Dona nobis pacem*) předvede i krásnou, romanticky znějící kantilénu v nejhlubší poloze (psané $e-g'$). Ve střední části Credo je kombinována hluboká poloha klarinetu se sólovým hlubokým basem (psaným do velkého *Es*), což působí Weberovsky tajemně a dramaticky. Na řadě míst sólový klarinet vystoupí do psané tříčárkované oktávy, vždy v mírném pohybu. Stylizace klarinetových sól se pohybuje střídavě v duchu klasicko-mozartovském, nad prodlevami a v allegrech se ozývá lidový český štěbenec a slyšíme i zárodky české symfonicko-operní stylizace smetanovsko-dvořákovské. Notové příklady ze začátku Kyrie a ze středního dílu Credo jsou otištěny v Živé hudbě 1968 [6] na stránkách 343—344. Trubka má ve Mši *B-dur* psaný rozsah, podobně jako ve Mši *C-dur*, $g-e^2$. V ladění *B* (většina díla) je to znějící $f-d^2$, v ladění *Es* (*Benedictus*) zní $b-g^2$. Oproti Mši *C-dur* má trubka ve Mši *B-dur* několik nápadnějších sólových míst. Pouze trubka doprovází veselými fanfárami sbor a capella v Allegru části Sanctus. V celé mši má obvyklé rytmicky opakované tóny a fanfáry v akordických rozkladech. V části Benedictus, kterou zpívá sólový kvartet za spoluúčasti celého orchestru, hraje trubka úlohu rovnocennou sólovému klarinetu. Uvádí dokonce reprízu melodického hlavního tématu. Třetí takt je oproti stupnicovému postupu v klarinetu fanfárově přestylizován do přirozených tónů *Es*-trubky. Party trubky v obou mších, stejně jako i další orchestrální party trubek používají výlučně přirozených tónů (pané: $g, c', e', g', c^2, d^2, e^2$, výjimečně f^2, g^2, a^2).

Koncertantní dechové nástroje jsou dále psány v částech Benedictus několika dalších mší cyklu Cursus Sacro Harmonicus [14]. Přes základní pomalá tempa se objevují i rychlejší figury a pasáže, zvláště u flétny a fagotu. Všechny sólové nástroje mají také skoky. Individualita jednotlivých dřevěných dechových nástrojů je odlišena. Benedictus Mše *f-moll*, č. 5 ze IV. dílu využívá fagotu virtuózněji, než je tomu ve Mši *C-dur* č. 5 z dílu I. Naopak klarinet je v části Benedictus Mše *c-moll* č. 2 ze IV. dílu poněkud ochuzen a stylizován jednotvárněji, než je tomu ve Mši *B-dur* č. 7 z I. dílu.

V jednotlivých áriích a duetech jsou koncertantní dechové nástroje psány převážně melodicky a jejich úloha je v některých přípa-

dech menší, než ve zmíněných mších a větách Benedictus. Pohyblivější figurky se objeví někdy u flétny, výjimečně i u jiných nástrojů, jako například u klarinetu a klapkové trubky v Duetu *Es-dur* [17-f]. Nutno ovšem upozornit, že instrumentační autentičnost tohoto dueta není zatím ověřena autografem. V Árii *in Dis* „Ubi est dilectus meus“ [17-d] má klarinet poměrně více paralelního pohybu se sólovým sopránem, mimo jiné též společnou kadenci. Naproti tomu v Duetu pastorale *Es-dur* [17-e] hraje sólový klarinet pouze výrazné kantilénové fráze, předehtu a mezihry. Dohru má unisono s 1. houslemi a teprve v samém závěru zazní klarinet ještě krátce sólově. V tenorové Árii *in C* „Quam dilecta“ [17-b] jsou psány dva klarinety, označené jako „Clarinetto Solo“ a „Clarinetto 2.“. Imitační a náznačkově kontrapunktické odpovědi sólového klarinetu se zpěvem se střídají se sazbou výplňově orchestrální. Úlohu sólového klarinetu v této árii by bylo možno přirovnat asi k úloze 1. klarinetu ve Dvořákově Koncertu *h-moll* pro violoncello op. 104. Árie *Es-dur*, spartovaná Dr. E. Troidou [18] je psána pro bas, koncertantní violu, klarinet a lesní roh. Nástroje jsou výborně odlišeny; přestože jejich party nejsou příliš rozsáhlé, jsou vedeny koncertantně s minimem výplňových míst.

Ve shrnutí možno říci, že využití sólových dechových nástrojů v áriích a duetech je dosti různorodé co do stylizace i závažnosti jednotlivých partů.

Na koncertech žáků Konzervatoře pro mládež s vadami zraku a na koncertech mimo Prahu bylo v nedávných letech provedeno několik árií a duet J. J. Ryby s koncertantním klarinetem podle mých klavírních výtahů (zpěv — klarinet — klavír). Některé z těchto skladeb byly občas zpívány již předtím, ale bez obligátního nástroje, pouze s doprovodem klavíru, nebo varhan.

V nedávné době byla také několikrát veřejně hrána Mše *B-dur* (Cursus I, č. 7) se sólovým klarinetem. Na koncertě varhaního oddělení Konzervatoře pro mládež s vadami zraku dne 25. dubna 1978 ve Varhaním sále Domu umělců v Praze jsem provedl se žáky školy první tři části (Kyrie, Gloria, Credo). Celou Mši *B-dur* řídil pak Josef Hercl se Svatojakubským sborem, sólisty a orchestrem při bohoslužbě u Sv. Jakuba v Praze 30. prosince 1979 a koncertně v Zrcadlové síni Klementina (Cantores pragenses) 5. ledna 1980. Všechna provedení potvrdila originalitu i koncertní životnost díla. Z kopie mého prepisu partitury bylo pak dílo nastudováno v chrámu Sv. Petra v Mohuči a veřejně tam zaznělo 25. prosince 1980 a 6. ledna 1981: zpíval tamní chrámový sbor za spoluúčasti instrumentalistů Městských divadel, řídil Karl Wies.

Pokládám na tomto místě za zajímavé, uvést své osobní zkušenosti, jak se během práce měnil můj názor na dílo. Prvé setkání s opisem hlasů Mše *B-dur* s koncertantním klarinetem kolem roku 1960 ve mně vzbudilo

zájem dílo spartovat. Udělal jsem si výpisky klarinetových sóla a spartační sondy několika míst. Hudební dojem nebyl zatím nikterak zvlášť výrazný. Teprve při pozdějším studiu Rybova autografu se mi Mše B-dur zdála rozhodně nadprůměrná ve srovnání s díly, která jsem znal z poslechu, nebo ze studia starých materiálů. Při prepisu a revizi partitury se stále stupňoval dojem, že jde o dílo zajímavé, originální a hudebně přesvědčivé. Vypsal jsem sólový klarinet a přehrával části Mše se žáky s doprovodem klavíru. Dojem byl střídavý, spíše jsem byl zklamán, některá místa se zdála především harmonicky statická a primitivní. Názory žáků se různily. Jakmile jsem však začal zkoušet se sborem a orchestrem, bylo jasno, že původní můj názor při studiu a prepisu partitury nebyl mylný, potvrdila se působivost a originalita díla. Píši o tom především z toho důvodu, abych znovu upozornil, že na papíře a u klavíru se může instrumentální, nebo vokálně-instrumentální skladba jevit podstatně jinak, než v úplném reálném zvuku. Neboť zápis autorův není hudební dílo, ale pouze návod, plán k jeho uskutečnění. A Jakub Jan Ryba byl mistrem živého vokálně-instrumentálního zvuku. Prostředky velmi jednoduchými docílil často vynikajícího účinku.

Závěrem možno shrnout, že studium partitur a několik živých provedení mší, árií a duet Jakuba Jana Ryby s koncertantními dechovými nástroji ukazuje, že instrumentace a celková zvuková koncepce uvedených děl jsou u skladatele většinou řešeny s hlediska výrazového a to s přesvědčivostí a vynalézavostí srovnatelnou se světovými mistry hudby klasicizmu a raného romantizmu. V syntéze prvků komorních, koncertantních i hudebně dramatických spolu s prvky lidové písně a hudby v rámci formy mše a chrámové árie je jeden z osobitých přínosů českého kantora-skladatele Jakuba Jana Ryby v období dozrívajícího klasicizmu a nastupujícího romantizmu v české i evropské hudbě.

Praha, podzim 1981.

Jiří Kratochvíl

Literatura:

- [1] Jaromír Borecký: Stručný přehled dějin české hudby. 2. vydání, M. Urbánek, Praha, 1928.
- [2] Čtyřicet let Českého kvarteta 1892—1932. Vydal Český spolek pro komorní hudbu v Praze, 1932.
- [3] Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel-Tours-London, Band I. 1972, Band II. 1976. (oddíl:) Barock (kapitola): Die konzertierende Kirchenmusik (Günther Massenkeil) — (oddíl:) 18. und frühes 19. Jahrhundert (kapitoly:) Die Orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert (Hubert Unverricht) — Die Musik des liturgischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert (Messe, Offizium) (Hermann Beck) — Die Musik der ausserliturgischen Kirchlichen Feier (Gernot Gruber) — Kirchenmusik und Aufklärung (K. G. Fellerer).

- [4] Vladimír Helfert: Česká moderní hudba. Tempo, Praha, 1937.
 [5] Otakar Hostinský: Hudba v Čechách. Fr. A. Urbánek, Praha, 1900.
 [6] Jiří Kratochvíl: Koncertantní klarinet v českém klasicizmu. Živá hudba IV., SPN, Praha, 1968.
 [7] Zdeněk Nejedlý: Dějiny české hudby. Hejda a Tuček, Praha, 1903.
 [8] Jan Němeček: Nástin české hudby XVIII. století. SNKLHU, Praha, 1955.
 [9] Jan Němeček: Jakub Jan Ryba. SHV, Praha, 1963.
 [10] Jan Rácek: Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století. SNKLHU, Praha, 1958.
 [11] Jakub Jan Ryba: Školní denníky. Překlad, úvod a poznámky. Dr. Jan Němeček. SPN, Praha, 1957.
 [12] Karel Stecker: Všeobecný dějepis hudby. K. Vačlena, Mladá Boleslav, díl I. 1892, díl II. 1903.
 [13] Otto Ursprung: Die Katholische Kirchenmusik. Athenaion, Potsdam, 1931.

NOTOVÝ MATERIÁL (z Muzea české hudby v Praze) — Jakub Jan Ryba:

- [14] Cursus Sacro Harmonicus / seu / Missae, Gradualia et Offertoria / per / totum annum / Diebus Dominicis atque occurrentibus Festis / pertinentia // Tomus I. II. III. IV. V. — Partitury — autografy 1808—1814.
 [15] Partitury — autografy dalších církevních skladeb:
 a) Stabat Mater (1790, opis 1815).
 b) Missa solemnis pastoralis in A (1796).
 c) Tres Missae pro defunctis (1800).
 d) Stationes in processione Festi Corporis Christi (1803).
 e) Gradualia (1811).
 f) Quatuor Ariae (1811).
 g) Gradualia (1812).
 h) Varias Ariae et Duetta (1813).
 [16] Partitury — autografy světských skladeb:
 a) Koncert pro violoncello (1800).
 b) Koncert pro housle (1801).
 c) 2 Kvarteta s flétnou (1811).
 [17] Partitury — vlastní spartace (J. Kratochvíl):
 a) Aria pastoralis in C „Dormi o Jesule“ pro soprán (Clar. Solo in B, 2 Cor. in C, Timp. C—G, Vl.1.2., Vla., Basso).
 b) Aria in C „Quam dilecta“ pro tenor (Clar. Solo in B, Clar. 2. in B, 2 Cor. in C, Vl.1.2., Vla., Basso ed Organo).
 c) Aria in Es „O Jesu mi dulcissime“ pro alt (Clar. Solo in B, 2 Cor. in Es, Vl.1.2., Vla., Basso ed Organo).
 d) Aria in Dis „Ubi est dilectus meus“ pro soprán (Clar. Solo in B, 2 Ob., 1 Fag., 2 Cor. in Es, Vl.1.2., Vla., Basso).
 e) Duetto pastorale (in Es) „Spi neviňátko“ pro soprán a alt (Clar. Solo in B, 2 Cor. in Es, Vl.1.2., Vla., Basso ed Organo).
 f) Duetto in Es „Cantate Domino“ pro 2 soprány (Clar. Solo in B, Klappentromba Solo in Es, 2 Clar. B, Vl.1.2., Vla., Basso ed Organo).
 [18] Partitury jednotlivých árií — spartace Dr. E. Troida.
 [19] Opisy hlasů dalších mší, litaní, árií, duet, atd.
 [20] Výpisky klarinetových hlasů — orchestrální studie z děl J. J. Ryby (J. Kratochvíl).