

ČEŠTÍ KANTOŘI A JAKUB JAN RYBA

Mgr. František Ostrý

Úvod

Kantorská hudba ve své éře představovala velmi významnou součást českého hudebního života. Na mnoha místech tvořila předěl mezi hudbou lidovou, díky venkovskému prostředí, a vrcholnou artificiální hudbou, ke které cílevědomě směřovala. Zahrnujeme do ní především hudebně výchovnou, výkonnou a tvořivou činnost českých kantorů¹. Rozsah hudebních aktivit těchto kantorů byl natolik velký, že kantorskou hudbu chápeme právem za specifický jev české kulturní historie, který podstatně ovlivnil hudebnost národa.² Kantoři ale zasahovali i do jiných oborů a jejich, často venkovské, farní školy se staly zárodkem novodobého školství.

Přestože úroveň a význam jednotlivých autorů byly velmi rozdílné, můžeme se právem domnívat, že dlouhodobé působení tohoto fenoménu na hudební vzdělání mládeže v české hudební historii mělo nespornou zásluhu o příslovečnou hudebnost Čechů. Díky kantorům byly Čechy považovány za „konzervatoř Evropy“ a platilo přísloví „co Čech to muzikant“. Samotné kantorské povolání se nezřídka dědilo z otce na syna. Vznikaly tak i dosti rozsáhlé kantorské rody. Z těchto rodů často pocházeli významní čeští hudební skladatelé a interpreti (Brixi, Benda, Dusík a další). Logicky se vzájemně ovlivňovala i hudba kantorská s vrcholnou hudbou.

Na výuce se podílely osoby označené jako kantoři takřka odnepaměti. Za nejdůležitější a nejvýznamnější epochu českých kantorů je považováno období zhruba od konce 17. století, kdy se naše země začaly vzpamatovávat po třicetileté válce, přibližně do poloviny 19. století.

¹ Správně bychom měli mluvit o českých, moravských a slezských kantorech. Z úsporných důvodů užíváme pouze označení „český kantor“, kam trochu násilně řadíme i kantory Moravy a Slezany. Situace ve všech našich zemích byla, co se týče kantorů, obdobná, proto není třeba zásadním způsobem rozlišovat. Zdá se, že v Čechách byla o něco bohatší skladatelská činnost kantorů a mírný přetlak kantorů na Moravu. V této oblasti je ale třeba dalšího výzkumu.

² Tento text si neklade za cíl vyčerpat téma. Jeho cílem je poukázat na některé významné oblasti dané problematiky. Je vhodné jej doplnit referáty v semináři na témata: Kantor jako hudebník, Původ a vznik pastorální hudby a její počátky v Českých zemích, Organizace školství od začátku 17. století po vládu Marie Terezie, Školské reformy Marie Terezie a Josefa II., Majetkové poměry a příjmy kantorů (školy), Vztah školy a církve (kantorovy povinnosti v kostele), Liturgická hudba v době českých kantorů, Čeští kantoři v beletrii.

V této souvislosti zasahuje tato éra českých kantorů do epoch hudebního baroka, rokoka, klasicismu a také romantismu. Je zřejmé, že se skutečně jedná o nezanedbatelnou tradici.

Impulzem k jejímu vzniku byl pravděpodobně rozmach v počtu venkovských škol na konci 17. století. Přestože se dochovaly z nejrůznějších míst zprávy o zakládání nových škol, o kantorech z tohoto období se dochovalo písemných pramenů velmi málo. Kromě jména to prakticky není téměř nic. Důležité ale je, že kantoři sami se profilují už v tomto období zejména jako hudebníci. Hudebník byl chápán jako vzdělanec. Samotná učitelská aktivita bývala někdy dokonce v pozadí a vyrůstala z potřeby zajistit dětem alespoň základy vzdělání (vycházelo z trivie), potřeby kantora uživit se, vychovat si výkonné hudebníky apod. Na své si tehdy přišla „hudební výchova“ právě proto, že hudba byla chápána jako součást všeobecného vzdělání. Aktivita kantorů byla ale poněkud širší, proto není překvapením, že se kantorské hudební snahy stávaly základem pro vznik profesionální hudební sféry. Nikoho nepřekvapí propojení s tehdejší chrámovou hudbou, avšak kantoři se stávali i aktéry zámecké světské hudby (taneční, komorní, symfonické) a další.

Na základě výše zmíněného můžeme termín kantor nebo český kantor chápat jako označující historicky, společensky a kulturně ohraničený fenomén, jak o něm mluví profesor Trojan. Tento termín má původ v latinském slovu *cantor* – zpěvák od slovesa *cantare* – zpívat (od něj odvozená např. kantáta). Ve významu učitel se slovo kantor používá až od určitého období, ačkoli propojení s hudbou je i zde očividné.³ Jednalo se nejprve o učitele zpěvu. Dodnes se slovo kantor používá v liturgické hudbě jako termín označující ředitele kůru (ten je označován někdy také jako *regenschori* nebo ne zcela přesně jako varhaník). Slovo kantor tedy můžeme chápat zjednodušeně ve dvou významech – učitel, ředitel kůru. A skutečně v praxi bylo propojení a prolínání těchto dvou funkcí zcela běžné, dokonce bylo nutností. Kantor byl často kromě kněze jediným vzdělaným člověkem v dosahu, takže musel zvládnout obě funkce. Navíc by bylo prakticky nemožné uživit se jenom jedním z těchto dvou povolání.⁴

Ačkoli je problematika kantorské hudby v celé své šíři značně rozsáhlá a inspirující, netěší se příliš pozornosti hudebních vědců. Přesto se jí několik odborníků zabývá.⁵ Protože se ale jedná o příliš velké neprozkoumané pole, které je velmi různorodé, jsou také časté rozpory badatelů. O problematice českých kantorů nemůže být dosud systematicky pojednáno. Dílo,

³ Vzpomeňme na souvislost se středověkou Římskou školou gregoriánského chorálu *Schola cantorum*.

⁴ Slovo kantor v dobových pramenech mohlo označovat učitele i ředitele kůru. Můžeme se dočíst, že dotyčný byl „učitel a kantor“ stejně jako „kantor a varhaník“.

⁵ Jmenujme alespoň na dva významné hudební vědce z nedávné doby – Jiřího Berkovce a Jana Trojana.

kteří čeští kantoři vytvořili jenom v oblasti skladatelské, je značně rozsáhlé, avšak prozkoumána byla zatím jen malá část. Nemáme tušení, co se skrývá v nezpracovaných fondech v archívech, muzeích a kostelních sbírkách. Zde se otvírají možnosti novým generacím hudebních vědců. Ostatní složky díla kantorů jsou zcela nepovšimnuty. Netýká se to jenom literárních a dalších prací kantorů, ale také pedagogického odkazu. Soudobá pedagogika před ním zavírá oči, ačkoli řeší mnohdy problémy totožné povahy. Jedinými, kdo se zabývá alespoň částečně pedagogikou kantorů, jsou opět hudební vědci.

Vánoční pastorální hudba

Pastorální hudba bývá často považována téměř za synonymum kantorské hudby. To ale zdaleka neodpovídá skutečnosti. Pastorální hudba je jen jedním mnoha z typů hudby, kterým se kantoři věnovali a ani v jejich díle nepřevládá. Důvod, proč dnešní společnost spojuje takto pastorální hudbu s kantory, je v podstatě dvojitý. Jednak jediným odvětvím tvorby kantorů, které je ve společnosti alespoň okrajově známé, je právě pastorální tvorba. (Někteří lidé vůbec netuší, že existovali kantoři, ale že Jakub Jan Ryba napsal Českou mši vánoční, vědí všichni.) Pastorální hudbě se věnovali hudební skladatelé obecně a nebyla specifikem kantorské hudby, přesto zaznamenala právě v tvorbě kantorů největší rozkvět a to je oním druhým důvodem.

Pastorální hudbě se systematicky věnoval Jiří Berkovec, který rozčleňuje pastorální tvorbu, především tvorbu pastorel, do čtyř etap. Začátek první etapy klade spíše intuitivně na konec 17. století.⁶ Tato etapa spadá do období vrcholného baroka. Známých pramenů z tohoto období je málo a jsou málo probádané. Do tohoto období tvorby pastorel můžeme řadit Šimona Brixiho, Jakuba Valeriána Pause, Tomáše Norberta Koutníka a další.

Druhou etapu vymezil Jiří Berkovec přibližně léty 1750 – 1790. Baroko zde pozvolna přechází k ranému klasicismu nebo rokoku, které má k pastorální hudbě patrně blíže než k liturgické tvorbě obecně. Patří sem známý kantor Jiří Ignác Linek, významný český skladatel František Xaver Brixl i třeba Josef Schreier, kantor z Moravy.

Největšího rozkvětu žánr dosáhl ve třetí etapě – etapě vrcholného klasicismu vymezené léty 1790 – 1830. Řadíme sem kantory Antonína Borového a Daniela Františka Aloise Milčinského. Za vrchol pastorálního žánru vůbec je zcela právem považován Rožmitálský

⁶ Je zajímavé, že tento časový údaj alespoň orientačně odpovídá začátku éry českých kantorů (viz výše).

kantor Jakub Jan Ryba, o jehož pastorální tvorbě se zmíníme níže. Do této etapy přináležejí také Ferdinand Doubravský a Jan Josef Dusík, kteří jsou však pro pastorální žánr méně významní.

Čtvrtá etapa (1830 – 1860) je etapou doznívání žánru a jeho postupného zániku.⁷ Možná se nikomu nepodařilo překonat pastorální tvorbu Jakuba Jana Ryby, ale možná o to ani žádná výrazná osobnost neusilovala.⁸ Společnost se v 19. století rychle měnila a pravděpodobně se začala orientovat na jiné hudební typy a žánry. Česká společnost na konci národního obrození zaměřila svou pozornost jinam. Mezi tvůrci pastorel čtvrté etapy můžeme jmenovat Františka Doubravského, Jana Michaličku a Jana Kypťu.

Pokud se zamyslíme nad pastorální hudbou z čistě hudebně-analytického hlediska, musíme konstatovat, že se jedná o oblast velmi rozmanitou a v mnoha ohledech variabilní, zahrnující různé styly, formy atd. V drtivé většině se jedná o hudbu vokálně-instrumentální. Ryze instrumentálních děl je podstatně méně, zatímco čistě vokální pastorální hudba prakticky neexistuje. Důležitým momentem je sepětí pastorální hudby s venkovem a tedy i s lidovou hudbou. Můžeme předpokládat vzájemné ovlivňování pastorální a lidové hudby. V pastorelách se objevují nejenom lidové motivy, ale i citace melodií lidových koledí. Objevují se zde paralelní tercie a sexty, které můžeme považovat za prvek pastorální, lidový i klasicistní.

Přes rozmanitost se dají vyzorovat společné prvky především v takzvaných *pastorelách*, což jsou poněkud ustálené typy vokálně-instrumentálních pastorálních skladeb. Jiří Berkovec poukázal na vztah formy a funkce textu v pastorelách. Nejjednodušším typem pastorel jsou jednoduché strofické písně⁹ nebo jednoduché Da capo árie – tyto formy bývaly používány nejčastěji pro pastorely typu ukolébavky. Forma prokomponované písně byla o něco rozsáhlejší a typická pro typ dialogické pastorely, která obsahuje dialogy pastýřů. Třetím typem je forma malé kantáty (badatelé užívají též kantátka, minikantáta). Tyto rozsáhlejší pastorely bývají hudebně nejzajímavější a mohou zachycovat například scénu zvěstování nebo hold tří králů. Podstatným jevem je přitom zahrnutí prvků středověkých jesličkových her.

V textu pastorel se objevovala čeština i latina a navzájem se nahrazovaly. Cílem textu bývá připomenout líčení evangelia nebo souvisejících událostí a zpřítomnit ho posluchačům

⁷ Opět zajímavá analogie s postupným zánikem éry kantorů.

⁸ Sám Jakub Jan Ryba po napsání České mše vánoční pastorální tvorbu téměř úplně opustil.

⁹ Poslech T. N. Koutník: Pastorella Hanatica

pomocí realistických prvků českého venkova jako je nářečí pastýřů (zpravidla valašské), česká jména osob a věcí atd. Objevuje se i humor a sociální tematika – chudý lid daruje Ježíškovi.

Melodika pastorel využívá mnohdy stupnicové postupy a libuje si v rozložených akordech. Typickým prvkem jsou častá unisona. Harmonie je neprogresivní, často si vystačí se základními harmonickými funkcemi a dominantním septakordem včetně obrátů a to bez ohledu na styl pastorely. V pastorelách se objevuje běžně vybočení do dominantní a subdominantní tóniny. Může se objevit i složitější harmonie, ale v tom případě už se jedná o nadstavbu. Typickým prvkem v oblasti harmonie je basso continuo realizované většinou basovými smyčci a varhanami. Objevuje se ve všech etapách a bez ohledu na to, jestli je skladba barokní, klasicistní nebo nese znaky romantismu.

Zřídka se v pastorelách objevuje polyfonie. Pokud ano, jedná se zpravidla o fugato, které Jiří Berkovec označuje jako „veselou fugu“. Bývá zde uplatněný nějaký humorný moment a programní nádech, na jehož základě má fugato funkční uplatnění (přinášení darů, dohadování).

V pastorelách bývají obsazení sóloví zpěváci nebo sbor, kteří hrají role andělů, pastýřů, tří králů nebo dokonce Panny Marie. Základem instrumentální složky je basso continuo a smyčcové nástroje – většinou dvoje housle, viola a basové smyčce.¹⁰ Funkci fléten a hoboju v polovině 18. století přebírají klarinety a stávají se nástroji typickými pro pastorální hudbu. Je pravděpodobné, že se objevoval i fagot. Nebylo třeba psát pro něj part, ale pokud byl k dispozici, zdvojoval bas. Typickým nástrojem pastorální hudby je clarina (dříve tuba pastoralis), která je ikonem vytrubování pastýřů nebo odtrubování ponocného. Objevují se také často lesní rohy, které mohou mít podobnou funkci jako clarina.

V oblasti instrumentace se objevuje u některých kantorů tendence k využití témbrových kvalit nástrojů. Tomu nasvědčují střídání různých poloh s odlišnou témbrovou kvalitou v jednom partu, rejstříkování varhan, nástup klarinetů (viz výše) a hlavně programní prvky spojené s barvou konkrétního nástroje. (Případná záměna nástrojů v pastorální hudbě je možná jen do

¹⁰ Part basového smyčcového nástroje bývá nadepsán violon, což pro nás může znamenat kontrabas nebo violoncello, ale pravděpodobně oboje dohromady.

jisté míry.) V rozporu s tím jsou časté úpravy a změny v instrumentaci při opisování, které mohou dílo zásadně změnit.¹¹

Zbývá ještě dodat, kdy a kde se vlastně pastorely provozovaly. Bylo to především v chrámech jako osobité doplnění liturgie. Dělo-li se tak při mši, zpívaly se pastorely namísto pohyblivých částí mše – místo Graduale nebo Offertoria (odtud také možný název např. Offertorium pastoralis) nebo na konci mše samotné jako poslední přikomponovaná finální část pastorální mše (tak si počínal Jiří Ignác Linek).

Pastorely kantáty (kantátky, minikantáty)

Jak již bylo zmíněno výše, nabývají rozsáhlejší pastorely podoby malé kantáty. Větší forma předpokládá i větší obsazení a tyto pastorely bývají hudebně nejzajímavější. Příznačným jevem pro pastorely kantáty je miniaturizace forem. Jedná se o kantáty se všemi náležitostmi, které jsou pouze, zřejmě z praktických důvodů provozování během liturgie, zpracovány na malých plochách. Forma těchto pastorel má obvyklé kantátové členění. Objevují se zde árie a recitativy, ansámblové zpěvy, sbory a instrumentální pasáže (předehry, mezihry, dohry).

Děj, který text pastorely obsahuje, je dědictvím již zmíněných jesličkových her. Ten ovlivňuje konkrétní podobu formy, jak tomu bývá v případě divadelní hudby (opera). S určitou nadsázkou můžeme rozsáhlejší pastorely kantáty vnímat jako statické jednoaktovky.¹²

Základní typy kantátových pastorel jsou dva – s třídílnou a čtyřdílnou formou. Ty se skládají z výše zmíněných prostředků. (Třídílná forma může mít formu např. – introdukce, recitativ, chorus/ introdukce, árie, chorus. Čtyřdílná forma může mít formu např. – introdukce (+ zvěstování), recitativ, árie, tutti.)

Objevují se ale větší kantátové pastorely s pěti až osmi díly. Ty jsou typické pro takzvané tříkrálové pastorely, ale objevují se také při zpracování jiných témat, především zvěstování. V případě rozsáhlejších tříkrálových pastorel se vydělují na základě děje tři hlavní části – anotace, příchod tří králů, díkuvzdání/ chvalo zpěv. Každá z nich může samostatně nabývat až třídílné nebo čtyřdílné formy popsané výše. Typickou součástí tříkrálových pastorel je fanfárová znělka realizovaná clarinami, která vyjadřuje královský majestát. Tříkrálová pastorela může mít až tři intrády (v každé své části jednu). Dalším typickým znakem je ansámblový strofický zpěv tří králů. (Tříkrálová pastorela může mít tedy formu např. –

¹¹ Například pastorela Rozmilý slavíčku od Jakuba Jana Ryby při změně instrumentace ztratí všechny programní a sémantické prvky založené právě na barvě nástrojů a s nimi i veškeré „ars“, co v sobě má.

¹² Jejich scénické ztvárnění by mohlo být velmi zajímavé, přínosné pro porozumění a v dnešní době populární.

anotace: introdukce, árie, sbor/ příchod králů: intráda, recitativ, trio tří králů, árie (Panny Marie)/ díkuvzdání: intráda, recitativ, závěrečné tutti. Taková pastorela je už ale svým rozsahem na samé hranici možností.)

Za vyvrcholení tvorby kantátových pastorel můžeme zcela právem považovat tvorbu již zmíněného Jakuba Jana Ryby. Jan Němeček, nejvýznamnější Rybův životopisec, se navíc domnívá, že právě Ryba byl pravděpodobně posledním skladatelem kantátových pastorel vůbec.

Tomáš Norbert Koutník

První významnou osobností mezi českými kantory je Tomáš Norbert Koutník.¹³ Tento syn tkalcovského mistra z Chocně žil v letech 1698 – 1775. Čtyři roky studoval na piaristickém gymnáziu v Litomyšli, poté v piaristickém semináři v Kroměříži. Byl tedy spojen i s Moravou. Studium v Kroměříži mu zajistilo zdokonalení ve hře na housle a na varhany.

Koutník působil jako učitel v Chroustovicích, později jako kantor v Kostelci nad Orlicí. V roce 1729 dostává místo kantora v rodné Chocni. Kromě funkce učitele a ředitele kůru zastával ještě funkci staršího literátského bratrstva (sbormistr pěveckého sboru) a zasloužil se zde o rozkvět hudebního života. V Chocni se Koutník natrvalo usadil a založil početnou rodinu ze dvou manželství.

Z tvorby Koutníkovy, který byl poměrně zkušeným barokním skladatelem, je dochovaných přes padesát skladeb. Jedná se o různé árie, hymny, motety, adventní zpěvy, mariánské antifony, litanie, nešpory a pastorely, tedy skladby využitelné v kantorské praxi. Bohužel téměř celá jeho tvorba je dnešnímu publiku neznámá. Světlou výjimku tvoří pouze pastorely. Skladba *Pastorella Hanatica* představuje nejjednodušší typ Koutníkových pastorel. Je to jednoduchá strofická píseň s doprovodem a dohrou, která má, už podle názvu, souvislost s Moravou, a byla patrně inspirována moravskou koledou Poslyš Andráši. Pastorela *Vám, vám, ó věrní pastýři* je kompozičně o něco bohatší. Po introdukci následuje strofické zvěstování, které je proloženo mezihrami.¹⁴

Vůbec nejznámější Koutníkovou skladbou je *Pastorela Gloria – Hej, hej, jeden i druhý*. Jedná se o důležité pastorální dílo, které je stěžejní v rámci celého pastorálního žánru nejen díky přiléhavému spojení textu a hudby. Je to malá čtyřdílná kantáta popisující zvěstování,

¹³ O Koutníkovi pojednává Jaroslav Šeda v publikaci T. N. Koutníka život a dílo (psáno Koutník podle starého pravopisu). Jedná o publikaci poměrně útlou podávající spíše základní informace.

¹⁴ Poslech

doprovázená malým smyčcovým orchestrem, varhanami a toubou pastoralis. První část Gloria začíná krátkou introdukcí, po níž následuje zpěv sboru (andělů) a sólového basu – pastýře Vávry. Druhou částí je Recitativ tenoru, který Vávrovi odpovídá (dialogický prvek). Třetí část Aria je v podstatě duetem basu a tenoru. Nejzajímavější je čtvrtá část – programní fuga neboli „veselá fuga“ (viz výše) popisující dohadování sboru (pastýřů) ohledně připravovaných darů Ježíškovi. Objevuje se zde chromatika v mezivěťách. (Zajímavá je těsna v části „přijmi ty dary“.)

Na Koutníkův odkaz navázal v Chocni rod Matějků založený jeho zetěm a kantorským nástupcem, pocházejícím ze Křtin, Janem Františkem Matějkou (další vazba s Moravou). Jeho syn Václav Matějka (1773 – 1850) byl asi nejznámějším členem rodu. Působil jako kytarista a skladatel ve Vídni. Autorem pastorel byl také Jan Erasmus Matějka, který žil v první polovině devatenáctého století. Koutníkův syn Karel působil jako kantor ve Skorenících.

Pastorální mše

Dalším typem pastorální skladby je pastorální mše. Ty začaly vznikat pod vlivem pastorel začleňováním některých jejích prvků do mešní cyklu. Pokud je těchto prvků více, mohou být podobné rozsáhlým kantátám. Pastorální mše může být brevis i solemnis. Obecně můžeme rozlišit tři typy pastorální mše – latinskou, česko-latinskou a českou. Ačkoli toto rozdělení vychází z jazyka, má dopad i na hudební kompozici.

Základním a nejstarším typem je latinská pastorální mše. Pastorální prvky se zde objevují pouze v rovině hudební, nikoli textové. V tom je podobná instrumentální pastorální hudbě. Do tohoto typu spadá naprostá většina všech pastorálních mší. Liturgickým jazykem byla pouze latina a nebylo přípustné liturgický text mše překládat do jiných jazyků. Tyto mše psali kromě kantorů i renomovaní skladatelé (např. František Xaver Brixl).

Naproti tomu typ česko-latinské pastorální mše je záležitostí spíše kantorskou. Objevuje se zde fenomén sjednocení latiny a češtiny v jednom textu. Můžeme jej považovat za dědictví makarónských veršů středověké vagantské poezie. Pomocí některých prostředníků (podobná dvojjazyčnost se objevuje např. v Rozenplutově kancionálu z roku 1601) se po staletích dostal do pastorální mše. Takové sjednocení vzniklo pronikáním českého pastorálního textu (neliturgického) do textu mše. Latinský liturgický text může být pastorálním textem částečně

nahrazen v různé míře nebo zůstává kompletně zachován.¹⁵ Pokud jsou větší pasáže liturgického textu nahrazeny textem častým pastorálním, je taková mše podobná jesličkovým hrám, podobně jako kantátové pastorely.

Stejným principem vznikla i česká pastorální mše, která je vynálezem Jakuba Jana Ryby. Ten ve své pastorální tvorbě postupoval vědomě od kantátových pastorel a česko-latinských pastorálních mší k České mši vánoční – „Hej, mistře!“, kterou považujeme za jeden z vrcholů pastorální hudby vůbec. Ryba zde zcela potlačil liturgický text. Tato skladba je ve své podstatě jesličková hra aplikovaná vhodně na mešní části.

Václav Jan Kopřiva

Zajímavou kantorskou osobností byl Václav Jan Kopřiva.¹⁶ Pocházel z mlynářského rodu z Podlesí u Loun. Narodil se roku 1708 v obci Brloh u Citolib. Studia absolvoval v Praze u křížovníků s červenou hvězdou. Jako poddaný Pachtů z Rájova se objevuje koncem dvacátých let v jejich pražské kapele. Odtud byl v roce 1731 povolán Janem Jáchymem Pachtou jako kantor do Citolib. Díky jeho schopnostem a přízni Pachtů přímo rozkvetla v Citolibech hudební kultura, která měla tři přirozená centra – školu, kostel a zámek, kde existovala zámecká kapela. O Václavu Janu Kopřivovi se dokonce mluví jako o zakladateli citolibské skladatelské školy. Kopřiva zůstal v Citolibech až do své smrti v roce 1789.

Kopřiva skládal ještě ve stylu vrcholného baroka. Jeho tvorba je především duchovní a liturgická. Zahrnuje různé *rorate coeli*, *alme redemptoris mater*, *offertoria*, *litanie*, *mše* apod. Velmi poutavé je jeho *Offertorium ex D Te Trinitas beata*.¹⁷ Skládal také pastorální *offertoria* na latinský text – latinské pastorely.

Zajímavá je jeho *Missa pastoralis in D*. Je to jedna z úplně prvních česko-latinských pastorálních mší asi ze čtyřicátých let osmnáctého století. Je v ní obsazen sbor, sóloví zpěváci, smyčcový orchestr, varhany, sólový hoboj a tuba *pastoralis*.¹⁸

¹⁵ Např. Linkova *Missa pastoralis ex F*

¹⁶ Někdy používal latinské příjmení *Utrica*.

¹⁷ Poslech

¹⁸ Poslech – *Sanctus, Agnus*

Citolibská škola

Citolibská skladatelská škola zahrnuje celkem šest skladatelů. Jedná se o Václava Jana Kopřivu a jeho pět žáků, z nichž dva byli jeho synové. Všichni našli alespoň v části svého života uplatnění v Citolibech jako výkonní hudebníci a skladatelé v kostele a na zámku.¹⁹ Přestože se nejedná o ryze kantorskou hudbu, z kantorské hudby tato škola vyšla, pohybovala se izolovaná ve venkovském prostředí a s kantorskou hudbou úzce souvisí.

- Václav Jan Kopřiva (1708 – 1789)
- Karel Blažej Kopřiva (1756 – 1785)
- Jan Jáchym Kopřiva (1754 – 1792)
- Jan Adam Gallina (1724 – 1773)
- Jan Vent (1745 – 1801)
- Jakub Lokaj (1752 - ?)

Nejstarším Kopřivovým žákem skladatelem byl o pouhých čtrnáct let mladší Jan Adam Gallina. Gallina byl synem Kopřivova předchůdce kantora Martina Antonína Kaliny. Po absolvování Kopřivovy školy studoval v Praze u Františka Ignáce Tůmy. Po návratu do Citolib byl zaměstnán jako zámecký písař a později jako kapelník zámecké kapely, kterou vedl až do konce života. Jako skladatel psal především instrumentální hudbu, kterou mohl uplatnit v zámecké kapele. Za zmínku stojí jeho symfonie, které jsou zajímavé tím, že jsou čtyřvěté s menuetem – *Sinfonie ex A*²⁰, *Sinfonie ex C*.

Ve své době pravděpodobně nejproslulejším členem Citolibské školy byl Jan Vent. Nikoliv však díky aktivitě skladatelské, nýbrž virtuózní. Jako nadaný syn venkovského šumaře a žák Kopřivův získal zaměstnání v Citolibech na zámku jako sluha. Součástí jeho povinností bylo hrát v kapele pod Gallinou jako houslista, ale především jako hobojista. V Citolibech vydržel Jan Vent asi polovinu života, než utekl. Po čase se dostal do Vídně, kde hrál ve vídeňské kapele pod taktovkou Salieriho a Mozarta. Proslul především jako virtuóz na anglický roh, byl jmenován císařským dvorním hudebníkem a stýkal se s lidmi, jako byli Joseph Haydn a Ludwig van Beethoven. Jako skladatel se věnoval podobně jako Gallina instrumentální hudbě.

¹⁹ O Citolibské škole píše Zdeněk Šesták v publikaci *Musica Antiqua Citolibensis: Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla* (2009). Pod názvem *Musica Antiqua Citolibensis* vyšlo i rozsáhlé album na 4 CD s některými skladbami této školy.

²⁰ Poslech

Psal zřejmě více komorní hudbu, tvořil však i symfonie. Příkladem jeho tvorby je klasicistní *Quarteto concertante pro dva hoboje, anglický roh a fagot*.²¹

Se zámekem je spjatý i další člen Citolibské školy Jakub Lokaj. Podobně jako Vent byl i on zaměstnán na zámku, kde mimo jiné hrál v zámecké kapele. Po Gallinově smrti se stává jejím kapelníkem a řídí ji patrně až do jejího zániku. Osudy konce života Jakuba Lokaje nejsou známy. I on byl zručným skladatelem, ale poněkud menšího významu, než jeho předchůdce. Skládal například mše, moteta a koncerty pro fagot. Je autorem *Moteta pastoralis in D – Gloria in excelsis Deo*²², které je vlastně kantátovou pastorelou.

Posledními členy Citolibské školy jsou dva synové Václava Jana Kopřivy. Vůbec nejzajímavějším skladatelským zjevem školy byl Karel Blažej Kopřiva, který se, ač nejmladší, stal vzorem pro ostatní. Vynikal nejenom jako skladatel, ale také jako varhanní virtuóz. Byl by jistě získal většího věhlasu v hudebním světě, ale zemřel velmi mlád, ani ne třicetiletý. Vzdělání od otce patrně nenaplnilo možnosti tohoto talentovaného mladíka, proto odešel na čas do Prahy, kde se stal žákem Josefa Segera. Po svém návratu do Citolib se živil jako varhaník a učitel hudby. Možná díky izolovanosti od metropole dospěl k osobitému hudebnímu projevu. Doménou jeho tvorby jsou mše a další liturgická hudba. Psal také varhanní skladby (varhanní koncert). Za poslech stojí jeho *Missa solemnis in B*²³, ve které se objevuje cikánská tónina, *Fuga pastorella*²⁴ a *Fuga d moll DEBEFE*²⁵ – podle jména mecenáše.

Druhým Kopřivovým synem byl Jan Jáchym Kopřiva. I on byl skladatelem²⁶, učil se od otce a později od mladšího bratra Karla Blažeje. Jeho skladatelských kvalit však nedosáhl. Živil se jako učitel a varhaník jako otec. Po otcově smrti převzal jeho kantorské místo, ale přežil jej jen o pouhé tři roky.

²¹ Poslech

²² Poslech

²³ Poslech Gloria – qui tollis

²⁴ Poslech

²⁵ Poslech

²⁶ Poslech Benedictus pro sólový soprán, orchestr a varhany.

Zpěvohry

Asi v polovině osmnáctého století se v tvorbě kantorů pod vlivem importované italské opery začínají objevovat zpěvohry. S operou se mohli kantoři setkávat především ve šlechtických kapelách. K tomuto zdroji inspirace se ve venkovském prostředí přidaly další svérázné prvky, jako byla lidová píseň a tanec a tradice lidového divadla.

Často jsou tato zajímavá díla podobná školským hrám, se kterými se mnozí kantoři setkávali na jezuitských a piaristických gymnáziích. Při vzniku takovýchto zpěvoher byla důležitým inspiračním zdrojem i sakrální figurální hudba (včetně pastorální), na kterou byli tvůrci zvyklí a která byla často jedinou umělejší hudbou, se kterou se prostý lid běžně setkával. V této souvislosti je třeba zmínit jedno z nejstarších děl *Opera natalita* od neznámého autora z padesátých let osmnáctého století. Děj vychází v podstatě z jesličkového dramatu, přičemž je obohacen dobově aktuálním vzdorem poddaných vůči vrchnosti.

Spojením výše zmíněných prvků vznikl zajímavý podtyp hudebního dramatu na pomezí lidové hudby a umělého divadla. Ve své podstatě se jedná o opery pro prostý lid. Tato díla splňují většinou všechny náležitosti operního žánru. Objevují se zde árie, recitativy, dueta, přede hry, mezihry, tanec apod. (Termín zpěvohry se používá spíše kvůli ohledům k vrcholné operní tvorbě.) V libretech, která si autoři většinou psali sami, se objevuje jadrná lidová mluva (hanácký dialekt), ale i úryvky latiny. Větší měrou se tento žánr provozoval na bohaté Hané, takže mluvíme dokonce o takzvané „hanácké opeře“.

Nutno ještě podotknout, že podobné zpěvohry nepsali pouze kantoři, ale i duchovní na venkovských farách nebo v klášteřích. Jejich díla se ale od kantorských v zásadě neliší a jedná se o tentýž proud.

V libretech se objevují všechny okruhy témat oper vysokého stylu. Vážná společenská témata zpracoval například Jan Antoš v *Opeře o selské rebelii* (vzniklé po selském povstání roku 1775) a Václav Jiří Dusík ve zpěvohře *Píseň o císaři Josefu II.* z konce osmnáctého století. Naproti tomu komickou operou je *Opera o komínu zedníky ledabyly postaveném* od Karla Loose z padesátých let. Podobného duchu je i *Opera o sládcích*, jejímž autorem je pravděpodobně Václav Klós.

V Čechách psal zpěvohry podle očekávání i Jakub Jan Ryba. Z pramenů je známé, že jich napsal více, ale bohužel jsou všechny nezvěstné. Dochovalo se pouze libreto jedné z nich – komické zpěvohry *Veselé živobyťi aneb Vandrovní muzikanti z roku 1794*.

Věnujme se teď více moravským „hanáckým operám“.²⁷ Jedním z tvůrců byl kantor Josef Schreier. Je možné, že je autorem většího množství hanáckých oper, ale s jistotou to můžeme tvrdit pouze o dvou. První je morální téma řešící *Veritas exulans* (Vyhnaná pravda) z padesátých let. Obsahuje tři role. Veritas, personifikovaná pravda, zde stojí proti dvěma protivníkům – Politicus a Mundus (Politik a Svět). I instrumentální obsazení je velmi skromné, zahrnuje dvoje housle a basso continuo.

Druhá Schreierova opera *Aurea libertas* (Zlatá svoboda) je komická, pojednává o lásce. Kapelu zajišťují opět dvoje housle a basso continuo. Hlavní role jsou zde dvě – tenor Castulus (mládeneček) a bas Cosmophilus (světák).

Tvůrcem oblíbených hanáckých oper je Josef Pekárek z Hněvotína, který psal na libreta patera Josefa Mauritia Bulína. Humorné opery *Jora a Manda* a *Marena a Kedrota* vznikly asi kolem roku 1784.

Asi nejznámější hanáckou operou je Landebork, nebo také O Landeborkovi, případně Opera o Landeborkovi. Celý originální název nám osvětlí tuto operu daleko více: *Kterak Landebork od Prahe z království českého ani nepěna, bodte s Bohem, hébal*. Děj je plný humoru. Odehrává se roku 1757 během pruského obléhání Prahy. Opera tedy vznikla asi kolem roku 1760. Instrumentální obsazení je i zde malé: dvoje housle, viola a basso continuo. Zato zpěváků je více. Vystupuje zde matka (soprán), syn (alt nebo kontratenor), otec (tenor), rektor (bas) a Landebork (bas), který se však objevuje pouze krátce na začátku při odvádění hanáckého synka na vojnu.²⁸

Autorství Landeborka je předmětem sporů. Dlouho byl označován jako anonymní, až jej někteří začali přisuzovat Alanu Plumlovskému. Jeho autorství zpochybnil František Malý, který za autora považuje Josefa Schreiera. Schreierovo autorství naopak vyvrací Jan Trojan s odvoláním na údajnou odlišnost od Schreierova díla. Problém se tak dostal na samotný začátek – k anonymnímu autorství.

²⁷ Český rozhlas – Toulky českou minulostí: Když se provozovala zpěvohra po česku.

²⁸ Poslech – nahrávka není na trhu k dostání. Ve svém repertoáru má tuto hanáckou operu vokální soubor Affetto.

Zmíněný pater Alan Plumlovský je autorem další hanácké opery s názvem Pragamatéka. Pragamatéka je parodií Pragmatické sankce, která zajistila dědictví královně Marii Terezii. Veškeré důležité informace o ní trefně uvádí poněkud delší název, proto je uveden i zde celý: *Pragamatéka, to jest smlóva hanácká stranevá králové cere, veobrazená skrz štere podmistre jakobe ministre k šterem koronám veslany, pro maló kratochvilo v mozece představená, skrz teto štere zpívající vosobe: Breškant – Králova cera, Kaňór – Jora Rozom (legát k cisařovi), První řechtoň – Jan Rada (legát k Francózovi), Drohý řechtoň – Kreštof Módré (legát k Špaňhelovi), Třetí řechtoň – Mikoláš Chetré (legát k Landeborkovi). Všeci od Veškova vebrani a do Trantaraje veslani.*²⁹

Josef Schreier

Za snad nejvýznamnějšího moravského kantora můžeme považovat Josefa Schreiera.³⁰ Pocházel z pomezí Hané a Valašska. Narodil se roku 1718 v Dřevohosticích. Většinu života prožil v Bílovicích u Uherského Hradiště jako místní kantor. Informací o jeho životě známe jen několik. Konec jeho života je zcela neznámý.

Schreierovo dílo je málo probádané. Zahrnuje především církevní kompozice. Znamější jsou jeho dvě již zmíněné zpěvohry a *Pastorella ex D Probuďte se pastuškové*. V posledním období se do povědomí posluchačů dostává *Missa pastoralis in C Bohemica* patrně z raného období Schreierovy tvorby. Bývá označována také jako Moravská mše vánoční nebo „Čuj, Miko, čuj!“. Jedná se o česko-latinskou pastorální mši, jednu z prvních. Schreier dospěl k tomuto typu ve stejném období jako Kopřiva. Schreierova mše je ale daleko více rustikální. Autor v ní využil prvky valašského folklóru. Jsou jimi motivy valašských tanců a koled.³¹ Objevuje se zde i modální melodika. Mše obsahuje několik humorných momentů. Jedním z nich jsou ironické makarónské verše. Například ve stejný moment, kdy ženský sbor zpívá *Credo in unum Deum, Patrem*, zpívá sólový bas český text *Zajímaj ty koze zpátkem*.

²⁹ Breškant, kaňór a řechtoň jsou názvy hlasů (diskant – soprán, tenor, bas).

³⁰ Více informací o něm poskytuje Jan Trojan v knize Josef Schreier. Dále pak pořad Českého rozhlasu Toulky českou minulostí – Byl jest jednou kantor dobrý.

³¹ Ve své době byla tato mše velmi oblíbená, takže je možné, že některé Schreierovy motivy mohly zlidovět. Důvodem k užití valašských prvků mohlo být také to, že Valaši, kteří přišli na Moravu v 16. století, byli v našich zemích bráni téměř za synonymum pastýřů.

Tato mše se dochovala v deseti opisech, které se dosti liší, z nichž byly rekonstruovány dvě varianty (A, B). Autentické podobě odpovídá varianta B dochovaná v Rajhradě. Podle ní je mše určena třem sólovým zpěvákům (soprán, alt, bas) a tříhlasému sboru. Dále jsou obsazeny dvoje housle, basso continuo, tympány a dvě clariny, které mutují s dvěma lesními rohy.³²

Viktorin Ignác Brixí

Mezi nejvýznamnější kantorské rody patří rod Brixíů. Popsat všechny jeho větve a hudebníky z něho vzešlé by vyžadovalo vlastní rozsáhlou studii. Zdá se, že nejvýznamnější větví tohoto rodu je větev Jindřicha Brixího ze Skalska na Mladoboleslavsku. Jeho dětmi byli Václav Brixí, Šimon Brixí a Dorota, která se provdala za Jana Jiřího Bendu a stala se matkou hudební rodiny Bendů (František Benda, Jiří Antonín Benda,...). Synem Václava Brixího byl Viktorin Ignác Brixí, který se narodil roku 1716 v Plzni a zemřel roku 1803 v Poděbradech. Už jako dítě byl hudebně aktivní jako zpěvák diskantista. Později studoval na piaristických kolejích ve Staré Vodě a v Kosmonosích. Tam se zdokonalil v hudbě, hrál na varhany a dokonce psal kompozice ke školním divadelním hrám. Po studiích se začal živit jako učitel varhanní hry v Liberci.

Roku 1737 byl přijat jako školní pomocník a varhaník v Poděbradech. O deset let později získal v Poděbradech funkci kantora a zůstal zde až do své smrti. Zajímavé je, že se Viktorin ve své školní praxi zaměřil na čtení a psaní česky, německy a latinsky, což bylo v této době neobvyklé a pozoruhodné. Pozornost věnoval také hudebnímu vzdělávání, které nacházelo své uplatnění v kostele. Podobně jako jeho výuka jazyků je obdivuhodný jeho důraz na zpěv gregoriánského chorálu.

Díla složená Viktorinem Ignácem Brixím jsou dnes prakticky neznámá. Přesto se o něm Jiří Berkovec vyjadřuje jako o skladateli s vyspělou kompoziční technikou. Z jeho děl se zmiňuje o mši *Missa solemnis pastoralis*, kantátě *Sono tubae* a offertoriu *Exultent astra*.

O jeho hudební způsobilosti a kvalitách svědčí nabídka císaře Františka I. na místo ve vídeňské dvorní kapele, kterou odmítl a dal přednost práci kantora. Podobně odmítl pozvání

³² Podle rajhradského opisu uspořádal edici František Malý, ve kterém preferuje sólové obsazení vokální i instrumentální složky, ze které odstranil tympány a žesťové nástroje. Naopak o něco mladší vydání Jana Trojena ponechává sborové a orchestrální obsazení včetně tympánů a žesťů. Kromě těchto seriózních edic se mše šíří také jako úprava Vlastimila Pešky, která narušuje toto dílo příliš. Snaží se ji přiblížit cimbálové lidové hudbě pomocí radikálních změn v obsazení – používá cimbál místo varhan a přidává hoboj, grumle a famfrnoch. Mění a přidává vokální party. Dodává přehry a mění frázování melodií.

k pruskému královskému orchestru od svého bratrance Františka Bendy (pruský dvůr byl evangelický, zatímco Viktorin katolík). Kantorskou praxi po něm převzal roku 1790 jeho syn Matěj Brixí. Viktorin tedy strávil posledních třináct let svého života na odpočinku. Dožil se úctyhodných 87 let.

Šimon Brixí

Dalším synem Jindřicha Brixího byl známější Šimon Brixí.³³ Narodil se roku 1693 ve Vlkově u Nymburka a zemřel v Praze roku 1735. Bývá počítán do okruhu českých skladatelů vrcholného baroka³⁴, ačkoli v jeho životě a tvorbě je mnoho neprobádaného. Byl přítelem Černoorského a působil v Praze, kde byl kantorem ve farnosti sv. Martina na Starém Městě pražském. Díky tomu, že vykonával kantorskou praxi v Praze, byl ve styku s kulturním děním této metropole a i jeho skladatelský styl je vyspělejší než naprosté většiny kantorů.

Zajímavé pro nás je, že je jedním z prvních tvůrců pastorel. Při psaní skladby *Pastorella Narodil se Kristus Pán* čerpal Šimon inspiraci a motiv z kancionálu K. V. Holana Rovenského. Zajímavé je obsazení – sbor, dvoje housle, basso continuo cum lyra pastoritia.

František Xaver Brixí

Nejvýznamnějším členem rodu Brixíů byl syn Šimona Brixího František Xaver Brixí (1732 – 1771). I on studoval na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích. Následně působil jako varhaník v pražských chrámech, až se roku 1759 stal kapelníkem katedrály sv. Víta, což bylo nejlepší a nejváženější místo, jaké mohl hudebník v této době v Praze dostat. Svoje kompozice, kterých je obrovské množství, psal v ranně klasicistním slohu a je známý jako jeden z našich nejlepších skladatelů vůbec.

František Xaver Brixí byl především vrcholným skladatelem, nikoli kantorem, proto není naším cílem zde pojednávat hlouběji o jeho díle. Přesto je pro nás zajímavý, protože z kantorského prostředí vyšel a zpětně jej ovlivňoval. Platí to zejména o často zmiňované pastorální hudbě. František Xaver Brixí, jehož pastorální tvorba spadá do druhé etapy pastorální hudby, se zasloužil o rozšíření pastorálního žánru díky svým inovacím, účelnému

³³ Další informace o něm a o Františku Xaveru Brixím v pořadu Českého rozhlasu Toulky českou minulostí – Otec a syn a dva bratři.

³⁴ Poslech Tu es Deus (youtube.com).

rozvíjení témat a přehledné formě. Svoje pastorální skladby psal striktně na latinský text, což odpovídá vyššímu skladatelskému stylu. Mezi jeho pastorální skladby patří *Missa pastoralis* a *Mote pro festo SS. TRIUM REGUM REGES de Saba*.

Jiří Ignác Linek (Linka)

Pokud se zabýváme nejvýznamnějšími osobnostmi českého kantorství, bylo by hrubou chybou nevzpomenout Jiřího Ignáce Linka, rodáka z Bakova nad Jizerou. Narodil se zde roku 1725. Po studiích se sem opět vrací, aby zde působil jako kantor až do své smrti roku 1791.

Bakov byl součástí rozsáhlého panství Valdštejnů. Jim patří velká úcta a dík za úmyslné a cílevědomé rozšiřování hudebnosti svých poddaných. Jedním z kroků v tomto směru bylo nařízení Arnošta Josefa z Valdštejna pro obyvatele Bakova z roku 1689. Nařízení spočívalo v tom, že se nikdo nemohl učit žádnému řemeslu, pokud nebyl obeznámen s hudbou. Adept musel hudbu také prakticky vykonávat na místním kůru. Plnění tohoto nařízení se dlouhodobě důsledně vyžadovalo. Valdštejnové tím zajišťovali nejen estetickou úroveň liturgie. Dosáhli toho, že velká část poddaných měla alespoň poloprofesionální hudební vzdělání. Podobná nařízení byla totiž i na ostatních Valdštejnských panstvích.

Stejný rok Arnošt Josef z Valdštejna založil v Bakově literátské bratrstvo (chrámový sbor), což korespondovalo s prvním nařízením. V polovině 18. století, už za Linkova působení, byl k literátskému bratrstvu připojen instrumentální soubor. Vzniklý soubor byl potom pojmenováván jako literátsko-muzikantský kůr.

První hudební vzdělání se tak Linkovi dostalo v hudebním prostředí rodného Bakova. Po místní škole navázal vzdělávání na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích.³⁵ Svoje hudební vzdělání završil v Praze jako žák Josefa Segera. Zde byly roku 1743 patrně provedeny Linkovy intrády při korunovaci Marie Terezie českou královnou.³⁶

³⁵ Gymnázia hrála podstatnou úlohu při vzdělávání budoucích kantorů a skladatelů obecně, jak už jsme se již zmínili výše. Významné bylo právě piaristické gymnázium v Kosmonosích. Kromě Jiřího Ignáce Linka zde studovali například Jiří Benda, Viktorin Ignác Bixi a František Xaver Bixi. Podobný význam mělo i jezuitské gymnázium v Jičíně. I zde studoval Jiří Benda, dále zde studovali například Šimon Bixi a český skladatel a varhaník Jan Křtitel Kuchař. Hudební věda by měla těmto institucím věnovat větší pozornost.

³⁶ Poslech

Po studiích se Linek vrací do rodného Bakova. Dochovala se žádost Františku Arnoštu Valdštejnovi z roku 1747, ve které Linek žádá o místo učitele a kantora, které předtím zastával jeho otec. Této žádosti bylo vyhověno, kromě kantora a učitele se Linek stal starším literátského bratrstva a prvním starším nově vzniklého literátsko-muzikantského kůru v kostele sv. Bartoloměje. Ačkoli se zasloužil o povznesení hudby a vzdělanosti ve svém rodišti, trpěla jeho rodina bídou.

Jiří Ignác Linek byl ovšem také plodným skladatelem. Jeho tvorba se dochovala téměř úplná v počtu asi tří set děl. Jejím těžištěm je duchovní hudba, která našla nejlépe svoje uplatnění. Zahrnuje padesát mší, moteta, litanie, nešpory, mariánské antifony, roráty, hymny, kantáty a pastorely. Linek se jako jeden z mála kantorů věnoval i komponování instrumentální hudby. Složil tři koncerty a Pastorelu pro cembalo. Působivé jsou jeho dvě *Pastorální sinfonie*³⁷ v rokokovém slohu a varhanní *Preambulum*.

Linek je autorem třiceti pastorel v českém i latinském jazyce. Je z nich patrná inspirace Neapolskou školou (forma da capo). Linkovy pastorely jsou různých typů, od jednoduchých až po kantátové pastorely a jsou podstatným přínosem pro rozvoj české pastorální tvorby jako celku.

Pastorella iucunda in qua Discursus continetur Pastoram – Příjemná pastorela obsahující rozhovor pastýřů³⁸ je snad nejvýznamnější a nejznámější. Někdy bývá označována jako Pastorela „Mistře můj“. Přes její význam se jedná o ojedinělý případ dialogické pastorely v Linkově tvorbě. Linek zde zpracoval obvyklý syžet v kantorské pastorální hudbě (Regner, Novák), avšak jeho pojetí je hudebně nejvyspělejší.

Svoje kouzlo má pastorela *Hejsa, novina*, která má formu malé kantáty. Úvodní část začíná intrádovou introdukcí, na kterou navazuje altové ariozo, recitativ kombinovaný s ariozem a další intráda. Další částí je improvizované odtrubování dvanácti hodin a mužský sbor Chval každý duch Hospodina v unisonu s modálním nápěvem ze starobylé ponocenské písně. Po recitativu následuje finální Allegro, které má podobu ukolébavky, ovšem rychlé a silné.

Pastorella per clavicembalo concerto, zmíněná výše, je skladba na pomezí sólového koncertu. Má dvě věty. První z nich Allegro byla napsána na půdorysu sonátové formy

³⁷ Poslech

³⁸ Poslech

s introdukcí. Smyčcový orchestr je obohacen dvěma lesními rohy, part cembala dosahuje koncertní úrovně.

V případě pastorálních mší dával Linek přednost latině. Pokud chtěl do mše zakomponovat český prvek, připojil k mešnímu cyklu ještě jednu větu s názvem Pastorela. Nejedná se o volitelnou variabilní větu, ale pastorela je se mší spojená pevně. Tak je tomu v případě mše *Missa pastoralis ex F* (jediná vyšla tiskem v roce 1988).³⁹ Věta Pastorela byla napsána na motiv písně Narodil se Kristus Pán. Mše má ve srovnání s jinými Linkovými skladbami menší obsazení – dvoje housle, basso continuo, dva lesní rohy, sbor a sólisty. Pastorelu jako samostatnou větu má ještě *Missa pastoralis in C*.

Jakub Jan Ryba

Tento nejznámější a snad nejvýznamnější kantor, syn podučitele a varhaníka Jakuba Jana Ryby, který byl také skladatel, se narodil 26. října 1765 v Přešticích. Pokřtěn byl nedlouho nato jako Jakub Šimon.⁴⁰ Když bylo chlapci šest let, přestěhovala se rodina do Nepomuku. Zde chodil Jakub do školy, ale učil se hlavně doma od otce. V místním kostele si přivydělával jako altista.

Zásluhou strýce teologa Jana Vaněčka získal Ryba zázemí ke studiu v Praze. Na piaristické gymnázium však nebyl přijat hned, kvůli nedostatečné znalosti němčiny, ve které probíhala výuka. Po roce už Ryba ovládal němčinu dobře. Studium na piaristickém gymnáziu mu zajistilo důkladnou znalost latiny, francouzštiny a italštiny. Ryba tedy kromě své mateřštiny ovládal čtyři světové jazyky. Pražský hudební život Rybu okouznil. Setkával se zde s tvorbou Vaňhala, Brixii, Segera, Koželuha, Haydna, Mozarta a dalších významných skladatelů. S dvěma spolužáky a učitelem Hanelem založili smyčcový kvartet, kvůli čemuž se Ryba naučil hrát na violoncello.

Po absolvování gymnázia chtěl Ryba nastoupit na filosofickou fakultu. Měl také touhu nastoupit profesionální hudební dráhu. Oba tyto sny ale byly znemožněny poslušností k otci, který ho přiměl, aby ho po dobu delší nemoci zastupoval jako školský pomocník a varhaník v Nepomuku. Proto Ryba nastoupil do malostranské učitelské prepadie, kde dostal roku 1785 atestaci na vyučování na farních školách. Následně zastupoval nemocného otce.

³⁹ Její část Pastorela se objevuje ve filmu F. L. Věk.

⁴⁰ Prostřední jméno Jan bylo Rybovo bířmovací a začal je používat až po letech.

Když se otec uzdravil a začal opět zastávat svoje pracovní povinnosti, začal mladý Ryba podnikat hudební cesty po blízkém i vzdálenějším okolí a dařilo se mu. Dostal nápad vydat se do Bavorska a zkusit svoje štěstí jako muzikant z povolání. Tehdy podruhé negativně zasáhl jeho otec, který ho přiměl, aby přijal místo pomocného učitele v Mníšku pod Brdy, kde byl kantorem jeho strýc. Odsud pořádal Ryba návštěvy kulturní Prahy a začal opět pomýšlet na hudební kariéru.

Definitivní konec jeho nadějí na hudební živobytí a rozvinutí talentu učinila do třetice jeho poslušnost k otci, po jehož dalším nátlaku se roku 1788 stal kantorem v Rožmitálu pod Třemšínem. Přestože se Ryba učitelem stát nechtěl, zasloužil se o zvelebení zdejšího školství svým svědomitým vyučováním. Stal se zastáncem školských reforem Marie Terezie. Proto se také dostal do sporu s místním farářem Zacharem, který byl stoupencem staré výuky. Ryba měl ale podporu církevních vizitací a krajského školního inspektora, což vedlo k uklidnění vztahů. Časem se Ryba se Zacharem stali přáteli.

V pozdějším období se v Rybovi začaly více probouzet vlastenecké pohnutky, takže se přiklonil k první generaci národního obrození. Dopisoval si s Václavem Matějem Krameriem, Františkem Vavákem, profesorem Norbertem Hromádkou, Janem Nejedlým (časopis *Hlasatel český*) a dalšími. Tento zápal vedl na přelomu století k mezníku v jeho tvořivé činnosti, která byla zaměřená více vlastenecky. Ryba je například prvním tvůrcem české umělé písně. Z jeho pera pocházejí sbírky českých písní *Zwelf bömische lieder*, *Neue bömische lieder*, *Kancionálek pro českou školní mládež*, *Dar pilné mládeži a další písně*.

Podobně jako u většiny kantorů i Rybova početná rodina nakonec začala trpět finančními problémy. Ryba však v úsilí nepolevoval. Městu Plzni věnoval slavnostní mši, ta byla oceněna děkovným dopisem, 100 zlatých a právem čestného občana. Pro Plzeň pak Ryba napsal řadu děl ve vysokém stylu.

Ke konci života potkávalo rožmitálského kantora množství rozličných těžkostí. Mezi nimi je možné jmenovat zejména nepřátelství ředitele panství, dále pak státní finanční bankrot a snad i těžkou nemoc, takže se Ryba začal více uzavírat do sebe. Zemřel 8. 4. 1815. Byl nalezen s podřezanými tepnami na rukou a na krku v lese Štěrbina u obce Voltuš. Jeho smrt nebyla a asi nebude přesvědčivě vysvětlena. Mnohé indicie nasvědčují tomu, že spáchal bilanční sebevraždu.⁴¹

⁴¹ Objevily se i názory, že se jednalo o vraždu.

Hudba

Již od dětství se Jakub Ryba učil od otce hudební nauku a hru na housle a na klávesové nástroje. V Nepomuku si přivydělával v kostele jako altista. V Praze se potom naučil pro potřeby smyčcového kvarteta hrát na violoncello, ale ani jeho housle zde nezahálely. Navíc hrával na varhany na některých pražských kůrech.

Tím se ale jeho instrumentalistické schopnosti nevyčerpaly, protože víme, že kromě zmíněných nástrojů a zpěvu učil své žáky v Rožmitále také hře na violu, flétnu, pikolu, klarinet a lesní roh. Pokryl tak téměř celý orchestr. V Rožmitále působil jako regenschori obou dodnes existujících kostelů.

V skladatelské oblasti byl Jakub Ryba mezi kantory mimořádně plodný. Napsal údajně přes tisíc skladeb. Z tohoto díla se bohužel dochoval jen zlomek. Jeho skladatelskou činnost můžeme rozdělit do tří období. Komponovat Ryba začal, pokud nepočítáme první dětské pokusy, na gymnáziu. V raném období napsal množství klavírních, komorních i orchestrálních děl. Bohužel z nich se nedochovalo téměř nic. Některá dokonce vyšla tiskem. Obzvláště se věnoval skládání tanců, kterých měl složit několik set. Psal také kantáty a zpěvohry. Ze zpěvoher se dochovalo pouze libreto jedné – *Veselé živobyetí aneb Vandrovní muzikanti*, která ale spadá do rožmitálského období.

Střední období začíná Rybovým příchodem do Rožmitálu. Zde se začal systematicky věnovat duchovní hudbě jako hlavnímu oboru své skladatelské činnosti. V raném období se této činnosti věnoval spíše okrajově. Jisté svědectví vydává i skutečnost, že se Rybovy skladby šířily pomocí opisů a to dokonce i mylně pod Haydnovým jménem. Právě do tohoto období spadá jeho známá pastorální tvorba. Za završení tohoto období je možné považovat náročnější *Slavnostní mši* z roku 1797.

Od konce devadesátých let až do předčasné smrti počítáme vrcholné období skladatelské tvorby Jakuba Ryby. Toto období je nápadně zaměřením na vysoký styl. Vznikají v něm velmi kvalitní díla věnována mnohdy městu Plzni. Patří sem například velkolepé *Stabat mater* nebo vícesvazkový cyklus mešních skladeb na jednotlivé neděle a svátky v roce *Cursus Sacro-Harmonicus*, první díl byl dokončen roku 1807.

Učitel

Ačkoli se Ryba stal učitelem nerad, byl při vykonávání tohoto povolání zodpovědný a příkladný. Dokonce přisuzoval učitelství větší důležitost než hraní v kostele na varhany. O jeho pedagogických zásadách a postojích vypovídají jeho školní deníky.⁴² Škole přisuzoval významné místo v životě člověka. Je autorem spisu v češtině *Nové zřízení škol neb cíl a konec nynějšího školního vyučování*, který zaslal městské radě. Stal se tak prvním venkovským propagátorem reforem Marie Terezie. Hájí v něm nové metody a dokazuje jejich užitek. Učitelskému stavu přisuzoval velkou důležitost a důstojnost ve společnosti.

Po přelomu století a dalších změnách ve školství (1805), které byly částečně krokem zpět, se už nových změn nezastává a stává se více „vlasteneckým“ učitelem, vychází nadále z koncepce Marie Terezie.

Mezi hlavní motivy jeho pedagogiky musíme jmenovat výchovu k mravnému chování, nápravu špatného chování při modlitbě, v kostele, při vyučování a v životě obecně. Školní ustanovení vyučoval jako samostatný předmět. K posuzování nepravostí vedl žáky uspořádáním „třídních soudů“, takže sami žáci měli zhodnotit zlé chování. Největším trestem podle Ryby bylo milé a dobrosrdečné chování k provinilcům. Další způsoby jeho trestání byly oddělení od ostatních žáků, zákaz stýkání s provinilcem apod. Nutno ale říci, že trestal nerad a raději chválil.

„Jestliže učitel nedokáže potlačit svévolné zlo v jeho zárodku, je buď lhostejný, nebo slabý. Je možno takovou slabost odpustit?“

„Věřte mi, milí spolubratři, že jsem šťasten, když sedím v kruhu svých žáků a rozmlouvám s nimi.“

O fyzických trestech rozhodoval, ale sám netrestal, protože by to snižovalo jeho důstojnost jako „přítele své milované mládeže“. Respektoval fyzické tresty jako vyššími místy nařízené a také k nim vybízí zdravý rozum. Tresty byly vykonávány jinými žáky pod dozorem učitele, aby nedocházelo k nepřiměřeným trestům. Když se viník přiznal, dobrosrdečný učitel mu trest odpustil.

⁴² Školní deník farní školy v Rožmitále – dva Rybovy svazky, úřední dokument psaný německy, později částečně česky. Vydáno 1957 Janem Němečkem pod názvem Školní deníky Jakuba Jana Ryby – zkráceno a částečně dobově politicky zbarveno.

Stál o spolupráci s rodiči, které nabádal, aby byli důslední ve svých povinnostech při výchově. Dokonce se založil jakési rodičovské sdružení. Přesto přicházely časté konflikty právě s rodiči, kteří jsou mnohdy příčinou nemravného chování svých dětí. V konfliktech požadoval veřejnou omluvu. Někdy byl rodič dokonce potrestán vězením. Pro efektivní výchovu je zapotřebí, aby se polepšili i rodiče.

Cílem výchovy bylo pro Rybu přivést k pravému křesťanství, ctnostem a poctivosti a vštípit úctu k představeným.

Rybovo vyučování vycházelo z rozvrhu Jana Ignáce Felbigera, autora školských reforem Marie Terezie.

- ráno mše sv.
- 8 – 10 hodin – trivium
- 10 – 11 hodin – výuka v oblasti bible, historie, katechismu
- 13 – 15 hodin – trivium
- 15 – 16 hodin – mravouka, dobré chování, zeměpis, bible (ve čtvrtek relaxace)

Tento rozvrh Ryba upravil podle svých podmínek a dalších nařízení. Učil tak ještě o panovníkovi, zdravotní pravidla, němčinu, polní hospodářství, vzdělávání luk a zahradnictví atd. Kromě přednášek využíval hojně didaktická cvičení, která si chválil hlavně při výuce němčiny. Pro školu opatřil mapy a založil školní knihovnu. Byl zdatný v sokratické metodě, jak dokazují četná ocenění a pochvaly představených a úřadů. Snažil se zbavit děti strachu ze školy tím, že se s nimi bavil a smál.

Uplatňoval ve škole měsíční písemné práce. Na konci běhu (pololetí) byla potom veřejná zkouška za přítomnosti duchovních i světských představitelů školy a veřejnosti. Děti byly zkoušeny z katechismu, biblických dějin, psaní a čtení v češtině a němčině, pravidel slušnosti a počtů. Peněžní dary věnované veřejností dětem využíval Ryba k rozšíření školní knihovny. Jeho výsledky byly pravidelně oceňovány při návštěvách představených a inspekcích, také pomocí písemných pochval a dekretů.

Přes horlivé pedagogické nasazení, nepřestal nikdy být především hudebníkem. Proto i jeho škola byla prodchnuta duchem hudební výchovy. Děti zpívaly ve škole písně trojího typu – písně duchovní, které našly uplatnění při školních mších, písně mravoučné a nábožné, které zpívaly každý den půl hodiny před vyučováním ráno a půl hodiny odpoledne. Kromě toho

zpíval Ryba s dětmi i během vyučování radostné a veselé písně pro osvěžení jako relaxaci. Pracoval tak i s rozvržením dětské pozornosti.

Hned po svém nástupu do Rožmitálu začal dětem diktovat texty mešních písní, které je pak učil. Na začátku školního běhu zpívaly děti chorál *Veni, sancte Spiritus*, je tedy zřejmé, že děti zpívaly i latinsky. Při závěrečných zkouškách zpívaly děti pro přítomnou veřejnost. Tato vystoupení měla povahu školní besídky nebo žákovského koncertu.

Roku 1813 koupil přispěním faráře Františka Česaného tištěné zpěvy pro žáky, které používal jako jakousi učebnici hudební výchovy.

Kromě výuky ve škole učil Ryba ještě hru na nástroje a sólový zpěv, čímž mu vzrostl úvazek o patnáct hodin týdně. Zpočátku vyučoval zdarma, až od roku 1807 kvůli nouzi vybíral tři krejčary za učení zpěvu a pět krejcarů za výuku nástrojů. Děti hudebníků z kostela ale učil nadále zdarma.

Vzpomenout musíme také na Rybova didaktická díla. Jedná se o drobné skladby pro smyčcové a klávesové nástroje. Dále sem můžeme zařadit sbírky písní pro děti *Kancionálek pro českou školní mládež*, vydaný roku 1808 a *Dar pilné mládeži*, který vyšel až po Rybově smrti. Jedná se o dvanáct písní s doprovodem klavíru (např. *Čest, Veselý pacholík*⁴³). Ty by bylo možné používat i dnes v hudební výchově. Velký význam měla Rybova příručka *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu*.

Hudební teorie a estetika

Jakub Jan Ryba byl první, kdo o této problematice pojednal v moderních dějinách v českém jazyce a to prostřednictvím spisu *Všeobecní a počáteční základové ke všemu umění hudebnímu*. Kniha dlouho čekala na vydání. Nakonec vyšla až po autorově smrti roku 1817. Pohnutky k jejímu napsání byly jednak vlastenecké, jednak hudebně praktické. Dělí se na tři části (knihy). První pojednává o hudební teorii a estetice, druhá o hudební nauce a třetí je hudebním slovníkem.

Muziku považuje za nejvznešenější věc, což dokazuje pomocí citátů antických filosofů. Zmiňuje se o bohyních Múzách. (Aristoteles: „*Muzika je nějaké nebeské umění přirozenosti ušlechtilé, podivné, božské.*“ Sokrates: „*Muzika není, nežli nějaké filosofické rozjímání,*

⁴³ Poslech

kterýmžto jakoby se duch od těla oddělil.“) Sám Ryba nazývá hudbu uměním tónu a přisuzuje jí dvě složky: umění – stanovuje určitá pravidla (ars) a kunšt – vlastnost „*taková pravidla v oučinek přivést*“ (techné). Existuje muzika teoretická (zpytující) a praktická (konající), od toho také muzik theoreticus a muzik praktikus. Praktičtí muzikové jsou buď komponisté, nebo vykonavatelé, exekutoři („*kdo hraje neb píská*“). Ty Ryba dělí na ripienisty a soloisty, ze kterých si jen někteří zaslouží označení virtuosus (z latinského virtus – ctnost, síla, moc).

Jakub Ryba rozlišuje pět způsobů psaní, které nazývá též štyly, slohy:

- a) Kostelní muzika
- b) Muzika teatrální
- c) Muzika komorní – „*Kdo chce veřejné pochvaly svým kunštem dosáhnouti, musí jí prv v komnatě dobýti.*“
- d) Muzika báltní – k té jsou způsobilí hlavně mladí skladatelé pro svou čerstvou krev.
- e) Vojenská muzika – dechová

Muzice je přisouzena velká moc, protože dokáže pohnout lidskou myslí. To Ryba dokládá povahou divadelní hudby, která vyvolává rychle různé emoce. Vyšší původ muziky souvisí s pěním rozličných tvorů v přírodě, které jako v divadle vyvolává různé city (slaviček – milostné city, skřivánek – radost, sova – hrůza, syčení krahulců – mrzutost, kokrhání – napomáhá zmužilosti). Odkazuje se na výroky Shakespeara a pasáže z bible a antické mytologie. Bájný Orfeus svým zpěvem nehýbal skálou, ale zkamenělou myslí lidí. Platónův citát: „*Mluv, ať tě vidím!*“ parafrázuje Ryba: „*Muzikujte, abychme vás v vaši vybroušenosti seznali!*“

Muzika pochází od Boha, který sám nařídil Mojžíšovi, jak ji má používat k jeho chvále. Kromě toho, že všechny národy chválí Boha hudbou, tkví její užitek v jejím používání při hájení vlasti, radování a plesání, poctě mocnářů a významných osobností a při výchově. Největší užitek hudby je v tom, že vytváří přátelství a krotí nepřátelství – nelaskavost mění v lásku. „*To je ta, která mysle v přátelství spojuje.*“

V druhé knize zabývající se hudební naukou zavádí Ryba hustě české termíny. Některé vymizely, některé se užívají dodnes. „*Zpívati slove hlasu náležitě v hrdle vzdělaného vydávati. Takový zpěv slove vzdělaný zpěv, všecek ostatní je hrubý a uchu protivný křik, hlalol, vřeštění, řvaní, pískot, mňoukání atd.*“ České termíny zavádí Ryba i v třetí knize – hudebním slovníku. Jednotlivá hesla obsahují výklad a často ekvivalent v různých jazycích.

Zajímavá je Rybova poznámka, že označení muzik náleží mistrovi, zatímco muzikant je běžný hudebník. Naproti tomu „muzikář, šumař, hudlař, kejdař, dudlař všecko jedno jest a přináleží fušařům, česky kazomuzikům.“

Dalším zdrojem, který nám může osvětlit Rybovy hudebně-estetické názory je jeho *Mein Musikalischer Lebenslauf* z roku 1801, který je vlastně životopisem Rybových hudebních aktivit. V pasáži, která popisuje období po nástupu do Rožmitálu, čteme jeho představy o komponování liturgické hudby, která se právě v tomto období stala jeho hlavním oborem.

Církevní hudbě stanovil cíle vzkřísit bohabojné city křesťanů, dodat jim sílu a zbožnost, představit slávu Boží a povznášet k němu. Ryba ale jde ještě dál a požaduje, aby se estetické účinky dostavily u celého shromáždění recipientů. „Nejlepší chrámovou hudbou je ta, jež pohne celým shromážděním nebo alespoň jeho největší částí.“ Skladatel duchovní hudby je jako řečník, jehož cílem je přesvědčit rozdílné skupiny lidí o pravdě, jeho komunikačním prostředkem je hudba. Proto se Ryba rozhodl psát jednoduše pro venkovské posluchače, ovšem nerezignuje na jejich vývoj (didaktická vlastnost hudby). „Musíš psát pro laiky a pozvolna je vést k vznešenosti.“ Z toho pramení rozlišování vysokého a nízkého stylu v jeho tvorbě.

Pastorální hudba

Pastorální tvorbu Jakuba Jana Ryby považuje Jiří Berkovec za kulminaci a zároveň mezník ve vývoji pastorálního žánru. Dochovalo se asi padesát autografů Rybových pastorel (například *Housle Zněte, Srdce plesá*). Mnoho dalších jeho pastorel se dochovalo v opisech, u některých je autorství sporné. Celkové množství tedy může být o dost vyšší. Tyto pastorely patří do skupiny takzvaných rustikálních pastorel, sám Ryba je označoval jako „pastorely pro venkov“. Zcela odlišný charakter má soubor latinských pastorel ze sbírky *Cursus Sacro-harmonicus*, jsou psány ve vyšším stylu a liší se od pastorel rustikálních.

Přesto i v oblasti pastorel věnovaných venkovskému prostředí najdeme mnoho pozoruhodného. Je to například sbírka *Šest chvalozpěvů k slavnosti narození Páně*, která zahrnuje Rybovy nejoblíbenější pastorely *Libou písničku, Rozmilý slavičku* a *Spi, spi, neviňátko*.

Zvláštní pozornost si zasluhuje ukolébavková kantiléna Rozmilý slavičku⁴⁴, o které Jiří Berkovec mluví jako o malém mistrovském díle. Jakub Ryba zde velmi působivě a pro klasicismus neobvykle pracuje s témbrovou kvalitou nástrojů. Nekončí to jen zvukomalebným napodobením trylkování slavička sólovou flétnou. Působivou úlohu, obdobnou jako ve Weberově opeře Čarostřelec, zde hrají lesní rohy. Na jiném místě jsou indexm příchodu pastýřů a nakonec stylizují do ukolébavky v pianu obvykle silné fanfáry clarin. Z instrumentace vychází ještě několik dalších programních momentů této pastorely. Ryba zde použil i obvyklý dialogický princip. Nikoliv však mezi pastýři, ale mezi sopranistkou a flétnou, která je personifikací slavička. Tato pastorela zcela jasně předznamenává romantismus.⁴⁵

Jakub Jan Ryba ve své pastorální tvorbě navázal na tradici předchozích generací a domýšlel ji. Lidovost v jeho pastorelách je vědomá a plánovitá (zaměřená na recipienta), čímž se Ryba odlišoval od většiny svých kantorských předchůdců. Podle Jana Němečka byl snad posledním skladatelem kantátových pastorel.

S kantátovými pastorelami souvisí i tvorba pastorálních mší. Ryba psal všechny typy pastorálních mší. Mezi známé patří *Pastorální mše D dur (Missa pastoralis in D)*⁴⁶, jejíž originál se nedochoval. Roku 1934 ji vydal tiskem Josef Michálek podle opisu z roku 1813, ten je ale dnes také ztracený. Michálek mši vydal pod obchodně tendenčním názvem II. česká mše půlnoční. Tento název je ovšem úplným nesmyslem. Mše vznikla pravděpodobně před rokem 1796 a je předchůdcem České mše vánoční (proto ani nemůže být druhá). Jedná se o česko-latinskou mši. Liturgický latinský text je doménou sboru, český text obsahuje pastorální děj. Obsazení odpovídá obsazení v České mši vánoční. Nápadným prvkem této mše je odtrubování ponocného ve větě Kyrie. Mše je krátká, záměrně jednoduchá – v nízkém stylu.

Ryba měl jasnou představu o charakteru jednotlivých vět mše. Ve mších s českým textem se od této představy odchýlil, aby vyhověl obsahu text. Ve mších určených vzdělanému publiku, které psal na latinský text, vyhověl své představě více (především v missae solemnes).

Snažil se o to i v případě krátkých mší (missa brevis), kde ale s ohledem na rozsah z některých nároků upustil. To platí o latinské pastorální mši krátkého rozsahu *Missa in nativitate Domini in Nocte*⁴⁷, která je součástí sbírky Cursus Sacro-harmonicus. Přestože je to

⁴⁴ Poslech

⁴⁵ Změna instrumentace by toto dílo narušila příliš, neboť právě z instrumentace vychází.

⁴⁶ Poslech

⁴⁷ Poslech

missa brevis, objevuje se zde složitější harmonie. Kromě dvojích houslí a continua je obsazen sólový fagot a clarina jako nástroj typický pro pastorální hudbu. Působivé jsou pasáže čtyř sólových zpěváků, kteří se střídají se sborem. Jedná je o zajímavé dílo malého rozsahu ve vysokém stylu.

Za vrchol pastorální hudby vůbec bývá považována *Česká mše vánoční*. Je to vlastní Rybův vynález, můžeme říci i experiment – česká pastorální mše zcela bez latiny. Podstatnou úlohu má pastorální děj, který je vhodným způsobem aplikován na části mše – pastýři spí, zjevují se jim andělé, shánějí dary pro Ježíška, připravují se na cestu, pak se Ježíškovi klaní a modlí se k němu a nakonec odcházejí domů. Tento děj je vlastně upraveným jesličkovým dramatem, textem neliturgickým. Právě z českého textu vychází programní prvky, které mše obsahuje.

Originální název této mše zní: *Missa solemnis Festis Nativitatis D. J. Ch. accomodata in linguam bohemicum musicam*. I tato mše je napsána v nízkém stylu. Přesto v některých ohledech jako missa solemnis dosahuje vyšší úrovně a je vrcholem české pastorální tvorby s českým textem.

Její popularita je téměř „legendární“. Šířila se nejprve pomocí opisovačů, kteří se občas dopouštěli chyb nebo dokonce úmyslných úprav. První vydání přišla až ve dvacátém století a neusilovala o autenticitu. Jsou zatížena nánosem neadekvátních úprav v duchu romantismu, které zasahují všechny složky hudebního díla. Nejvíce bylo postiženo frázování, dynamika, tempa a instrumentace. Jednotlivé party byly na mnoha místech přepsány k nepoznání. Byl připsán samostatný part pro violoncella. Přidány byly trombóny, které se v klasicismu neobjevovaly, první trubka a fagot. Vše vycházelo ze zdvojování dosavadního hudebního materiálu v různých polohách. I basso continuo bylo zrušeno a místo něj použit varhanní výtah, který opět duploval orchestr. Další nelogickou a nešetrnou úpravou byla transpozice některých vět o tón níž, čímž byl překročen rozsah nástrojů, takže následovaly další úpravy. Argument, že se tak stalo kvůli výšce zpěvních partů, je irelevantní.

Kritického vydání se mše dočkala v roce 1995 v Německu díky editorovi Milanu Kunovi. V roce 2014 vydal mši Český rozhlas. Toto vydání se považuje za kritické, ale zachovává některé nešvary vydání z dvacátého století. Zachovává například špatné transpozice vět. Seriózní české kritické vydání tedy stále neexistuje. Většina našich těles, i těch renomovaných, používá nekvalitní notový materiál.⁴⁸

⁴⁸ Uvaž milý čtenáři, za co může taková interpretace stát.

To, že se mše neseťkávala jen s nadšeným potleskem, dokládá přípisek Jana Talicha (otce Václava Talicha) na zadní straně opisu této mše, který je uložen v klatovském muzeu: „*Slátanina tato, kteráž za bezpříkladnou urážku hudby považována býti musí, jest po dlouhá léta okrasou svátku Narození Páně a běda řediteli kůru, kdyby kocovina tato alespoň dvakráte o Vánocích se neprovozovala.*“ Nemůžeme se Talichovi divit. Byl profesionál a o tomto svátku by si dozajista představoval jiný repertoár než pastorální mši v nízkém stylu. Ostatně sám Ryba si mše snad ani příliš nevážil. V dochovaných písemnostech se zmínil pouze jednou, že napsal jednu českou mši, zatímco jiná svá díla dovedl pochválit lépe.

Instrumentální hudba

Komponování instrumentální hudby nebylo mezi kantory zrovna obvyklé. Přesto se dochovaly i instrumentální kantorské kusy menšího okruhu autorů. Jejich úroveň, ostatně jako kantorské tvorby obecně, je různá. Na jedné straně se zde objevuje návaznost a inspirace vrcholnými skladateli, na druhou stranu časté diletantské práce. Z těch lepších můžeme zmínit díla Citolibské školy, Jiřího Ignáce Linka, Antona Borového apod. Jakub Jan Ryba se věnoval instrumentální hudbě možná nejvíce a to už od studií v Praze. Také kvalita jeho prací je různá (to je ovšem možné říct i o Haydnovi a Mozartovi). V raném období byl Ryba ovlivněn raným klasicismem, ale záhy převládá inspirace právě Haydnem a Mozartem.

Podle Dlabáče je Ryba autorem všech typů instrumentálních děl. Bohužel se dochoval jen nepatrný zlomek, který je přesto veřejnosti úplně neznámý. Z celkového počtu 35 symfonií se dochovala se *Symfonie in C Major*⁴⁹, která pochází nejspíš ze středního období Rybovy skladatelské tvorby. Navazuje na raný klasicismus, ale nese i znaky vrcholného klasicismu. Sonátová forma první věty má tři témata a druhé provedení. Ryba zde téměř průkopnický předepisuje dva klarinety. Kromě nich Ryba použil ještě dva lesní rohy. Hlavní roli má samozřejmě smyčcový orchestr. Epizodicky se objevuje flétna a fagot.

Z celkového počtu 35 kasací a serenád se dochovala pouze jedna *Cassatia in C*⁵⁰. Ta vznikla asi před rokem 1800. Kasace představuje větší posun k vrcholnému klasicismu. Obsazen je smyčcový orchestr, dva klarinety, dva lesní rohy, clarina a tympány. Ryba pracuje s jednotlivými sekcemi. Zajímavé je, že zde použil samostatný part violoncell, možná jako

⁴⁹ Poslech

⁵⁰ Poslech

jeden z prvních skladatelů vůbec. Kasace má šest vět a patří k dílům českých klasiků. Je srovnatelná s obdobnými skladbami Koželuha, Haydna a Mozarta.

Ryba psal koncerty pro různé sólové nástroje. Dokonce i jiné jeho skladby často obsahují sólové pasáže. Sólových koncertů měl napsat 38, do dneška byly objeveny čtyři. *Koncert pro housle F dur* je dvouvětý z raného období. Z podobné doby nejspíš pochází rovněž dvouvětý *Koncert pro lesní roh in Dis*. Některé jeho party jsou bohužel ztracené.

Mezi vrcholná Rybova díla patří *Koncert pro violoncello* z roku 1800⁵¹, který vyžaduje virtuózního hráče. Sazba koncertu je Beethovenovská – flétna, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dva lesní rohy, clarina, tympány a tympány. Violoncella mají sice samostatný part jen epizodicky v první větě, ale autor předepisuje dvoje violy. První věta je velmi rozsáhlá v sonátové formě s různými inovacemi a častou chromatikou. Druhá věta je variační arioso a třetí rondo. Sólový part je na samých hranicích hratelného.

Velký koncert pro housle d moll z roku 1801 je údajně nejobsáhlejší známá Rybova skladba. Rozsahem je ale asi srovnatelný s violoncellovým koncertem. S ním má stejnou instrumentaci, pouze bez klarinetů. Koncert má jen jednu rozsáhlou větu, která se vnitřně dělí na tři části, z nichž poslední je v sonátové formě. Harmonicky je koncert velmi pestrý. Inspirovaný byl Ryba pravděpodobně Mozartem. Pouští se však do vlastních inovací především ve formě. Jedná se o dílo vrcholného klasicismu.

Nejrozšířenějším komorním útvarem klasicismu byl smyčcový kvartet. Ryba jich napsal snad 72, avšak dochovaly se pouhé čtyři. Jedná se o zajímavá a vrcholná Rybova díla. *Erstes Quartet im streifen Styl verfassen und gewindmet allen Musikern und Meistern* a moll a d moll⁵² z roku 1801 nesou ducha návratu ke kontrapunktickému stylu. Oba jsou třívěté. Typickými prvky jsou imitace, fugato, sekvence a chromatické postupy. Ryba zde prokázal brilantní kontrapunktickou techniku.

Odlíšného charakteru jsou *Kvartet č. I C dur* a *Kvartet č. II F dur*. Byly napsány roku 1811 v ryzím vrcholném klasicistním stylu. První housle jsou nahrazeny flétnou, jejíž postavení je naprosto rovnocenné s ostatními nástroji. I tyto kvartety jsou třívěté s častými modulacemi a chromatikou.

⁵¹ Poslech

⁵² Poslech

V této oblasti své tvorby vyšel Ryba zřejmě již jako student v Praze z inspirace Vaňhalem, Myslivečkem, Haydnem, Pleyelem a Koželuhem. I zde se pokouší nalézt svou cestu.

NOVAE ET LIBERAE COGITATIONES je nedokončená sbírka varhanních skladeb, kterou Ryba začal psát roku 1798. Harmonicky je velmi neobvyklá a propracovaná. Je inovativní s nečekanými postupy a chromatikou. Zahrnuje programní prvky inspirované filosofickými pohnutkami, které jsou krátce okomentovány. Tímto svým pojetím předznamenává myšlenkově uvolněný romantismus. Sbíрка zahrnuje jednu toccatu⁵³, dvě preludia a dvě fugy (jedna je nedokončená).

V oblasti varhanní tvorby můžeme za Rybovy předchůdce považovat Josefa Norberta Segera, Jana Zacha a Františka Xavera Brixiho. V kantorské hudbě se podobné skladby neobjevovaly moc často. Zde patří Ryba k těm nejlepším. Z kantorů se varhanní tvorbě věnovali například Karel Blažej Kopřiva, Jiří Ignác Linek nebo Anton Borový.

V kontextu kantorů je Rybovo instrumentální dílo značně nadprůměrné. Snad se dokonce v této oblasti vyrovnal soudobým českým vrcholným skladatelům.

Některá další významná Rybova díla

Sekvenci *Stabat mater* zhudebnil Jakub Jan Ryba celkem třikrát, z toho dvakrát česky. I tím se odlišoval od ostatních kantorů, kteří tento typ hudby neskládali. *Stabat mater* z roku 1790 je zřejmě jeho vůbec první podobnou česky psanou kompozicí.

Latinské *Stabat mater*⁵⁴ z roku 1805 má formu rozsáhlé kantáty a trvá přes hodinu. Je psané ve vysokém stylu pro město Plzeň a jedná se o nejpozoruhodnější objevenou Rybovu skladbu. Skládá se z introdukce a dvanácti čísel, ve kterých autor užil rozdílné kompoziční techniky, různá nástrojová seskupení a sólové pasáže. Sóla jsou náročná, sólové pěvecké kvarteto zahrnuje koloraturní sopranistku. Sboru je věnováno méně prostoru. Instrumentace je velmi pestrá. Autor předepisuje flétnu, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dva lesní rohy, clarinu, tympány, dvoje housle, dvoje violy, violoncella a kontrabasy a varhany nebo clavicembalo.

Programní introdukce tohoto koncertního díla spolu s nádechy romantismu je v mírném protikladu vůči mozartovskému klasicismu a prvkům vrcholného baroka. To má za výsledek

⁵³ Poslech

⁵⁴ Poslech – youtube.com

dávku nadčasovosti. Opět jsou zde časté chromatické postupy. Bolestný a smutný charakter se nakonec změní v naději.

Literatura

- BERKOVEC, JAŘÍ. České pastorely. Praha: Supraphon, 1987, 297 s.
- BERKOVEC, JIŘÍ. Jakub Jan Ryba. Jinočany: H&H, 1995, 172 s.
- BERKOVEC, Jiří. Slavný ouřad učitelský. Vyd. 1. Příbram: Městský úřad, 2001. 175 s. ISBN 80-238-7750-x
- RYBA, JAKUB JAN. Můj život a hudba. Rožmitál pod Třemšínem: Společnost Jakuba Jana Ryby, NKČR, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, 2005, 51 s.
- RYBA, JAKUB JAN. Počáteční a všeobecné základy ke všemu umění hudebnímu. Praha: Enders, 1817, 94 s.
- RYBA, JAKUB JAN. Školní deníky Jakuba Jana Ryby. Praha: SPN, 1957, 289 s.
- NĚMEČEK, JAN. Jakub Jan Ryba: Život a dílo. Praha: SHN, 1963, 362 s.
- OSTRÝ, FRANTIŠEK. Jakub Jan Ryba a tři typy pastorální mše. Teoretické reflexe hudební výchovy, Brno: Masarykova univerzita, 2013, roč. 9, č. 1, s. 23 – 32. ISSN 1803-1331.
- TROJAN, Jan. Kantoři na Moravě a ve Slezsku 17.–19. století. Vyd. 1. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2000. 671 s. ISBN 80-7275-006-2.