

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kvartetní tvorba Jakuba Jana Ryby
The Quartet Works by Jakub Jan Ryba

Václav Pelouch

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: HV – NA

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Kvartetní tvorba Jakuba Jana Ryby potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Táboře, 19. dubna 2021

Rád bych touto cestou poděkoval vedoucí práce PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D., která mi věnovala mnoho času a poskytla užitečné rady. Mé poděkování patří také panu Hubertovi Hoyerovi ze společnosti Jakuba Jana Ryby a Bc. Marii Šťastné z Českého muzea hudby za poskytnutí notových materiálů, bez kterých by tato práce nevznikla. Nakonec bych rád poděkoval Adamovi Závodskému a Janovi Váňovi za cenné rady při psaní této práce.

ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci se zabývám osobností Jakuba Jana Ryby. První část věnuji životu a problematice doby, ve které skladatel žil, komponoval a vyučoval. Ve druhé a třetí části analyzuji dochovanou kvartetní tvorbu, tedy dva *Smyčcové kvartety* a dva *Flétnové kvartety*. Použitými metodami jsou analýza a charakteristika skladeb. V každé skladbě důkladně analyzuji formu, harmonický průběh a kompoziční principy. Popisuji okolnosti vzniku jednotlivých kvartetů a přidávám jejich vzájemné srovnání. Na konci práce se stručně zmiňuji o dalších kvartetních dílech, která s autorem souvisejí. Do práce také vkládám notové obrázkové přílohy důležitých úseků všech skladeb.

Jakub Jan Ryba prožil život venkovského učitele a otce početné rodiny. I přes časté finanční a mezilidské problémy dokázal komponovat krásná díla a v jeho odkazu najdeme mnoho dodnes hraných skladeb. *Smyčcové kvartety* jsou psány v kontrapunktickém slohu. Převládá v nich polyfonie a jsou značně inspirovány varhanní fakturou. Jejich emocionální působení je spíše pochmurné. Ve *Flétnových kvartetech* naopak převládají pozitivní emoce. Styl komponování a formy jednotlivých částí jsou raně klasicistní.

KLÍČOVÁ SLOVA

Jakub Jan Ryba, smyčcový kvartet, flétnový kvartet, analýza

ABSTRACT

In this bachelor thesis I follow up the personality of Jakub Jan Ryba. In the first part I deal with his life and historic context, in which this composer had lived, composed and taught. In the second and third part of the thesis I analyse the extant works for quartet, that means two for string quartet and two for flute quartet. I have used analysis and characterization as methods. I thoroughly analyse the form, harmonic development and principles of composition in each piece. I also describe factors leading to the genesis of the composition and I offer a comparison between them. In the end of the thesis I shortly mention other quartet pieces, which are also linked to the personality of Ryba. In the supplement of the thesis there are scanned staves of the crucial passages from all the mentioned compositions.

Jakub Jan Ryba lived a life of a teacher and a head of a large family in the rural area. Despite numerous financial problems and interpersonal disagreements, he managed to compose extraordinary pieces and his legacy consists of many compositions, that are frequently performed until today. The string quartets are composed in the counterpoint style. There is a dominance of polyphony and a significant inspiration in the structure of the organ. It is considered to be rather gloomy. On the other hand, the flute quartets exude positive emotions. The composition style and the forms of each of the passages are early classicistic.

KEYWORDS

Jakub Jan Ryba, string quartet, flute quartet, analysis

Obsah

Úvod.....	7
1 Život.....	8
1.1 Mládí v Přešticích	8
1.2 Nepomuk	9
1.3 Praha.....	10
1.4 Zpátky v Nepomuku a v Mníšku.....	13
1.5 Rožmitál pod Třemšínem	15
2 <i>Smyčcové kvartety a moll a d moll</i>	23
2.1 Okolnosti vzniku	23
2.2 <i>Smyčcový kvartet a moll</i>	23
2.2.1 I. věta „Andante poco Adagio“	23
2.2.2 II. Věta „Menuetto Allegretto“.....	25
2.2.3 III. věta „Allegro“	26
2.3 <i>Smyčcový kvartet d moll</i>	28
2.3.1 I. věta „Adagio“	28
2.3.2 II. věta „Menuetto poco Allegretto. Canon“	30
2.3.3 III. věta „Allegro. Scherzo“.....	31
3 <i>Flétnové kvartety C dur a F dur</i>	33
3.1 Okolnosti vzniku	33
3.2 Flétnový kvartet C dur	33
3.2.1 I. věta „Allegro maestoso“	33
3.2.2 II. věta „Andante poco Adagio“	36
3.2.3 III. věta „Finale Allegro“	37
3.3 <i>Flétnový kvartet F dur</i>	40

3.3.1	I. věta „Allegretto“	40
3.3.2	II. věta „Hongroise avec variation“	42
3.3.3	III. věta „Finale, Presto“	44
3.4	Srovnání kvartetů	46
3.5	Ostatní dochovaná kvartetní tvorba.....	47
	Závěr	48
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	50
	Seznam příloh.....	52
	Příloha A – notové materiály	52
	Seznam obrázků	53

Úvod

Téma pro svoji bakalářskou práci jsem si vybral po poslechu nahrávek kvartetů Jakuba Jana Ryby v interpretaci Nosticova kvarteta a flétnisty Jana Ostrého (vyšla v září roku 2006). Díla mě zaujala svojí krásou, propracovaností a stavbou. Zároveň mě inspirovala k tomu, abych pronikl hlouběji do historického období, ve kterém Ryba žil, komponoval a učil. Ve své bakalářské práci navazuji na několik vysokoškolských prací, které se zabývají Rybovou osobností, nicméně se dosud žádná blíže nezaměřuje na jeho kvartetní tvorbu.

V první kapitole se věnuji životu Jakuba Jana Ryby. Popisuji hudebně-historický kontext a zaměřuji se na podstatná fakta, která předkládám čtenáři. Informace jsem získal z Rybova autobiografického díla *Můj život a hudba*, který byl z německého jazyka již dvakrát přeložen. Naposledy Věrou Smolovou v roce 2005. Dalším zdrojem mi byla kniha z pera Jiřího Berkovce – *Jakub Jan Ryba*, který čtivým způsobem důkladně přibližuje Rybovu osobnost a podává detailní informace z jeho života. Posledním knižním zdrojem, ze kterého jsem čerpal, byla kniha Ivany Hoyerové – *Jakub Jan Ryba*, která byla vydána v roce 2015 Společností Jakuba Jana Ryby sídlící v Rožmitále pod Třemšínem (právě zde Ryba prožil více jak polovinu života). V této knize jsou kromě životopisných informací také popisy a fotografie míst, která v průběhu svého života Ryba pobýval. Důležitou součástí knihy jsou výňatky z Rybou psaných *Školních deníků*, která přinášejí podrobná fakta z oblasti soukromého i profesního života Ryby.

Ve druhé a třetí kapitole se věnuji *Smyčcovým kvartetům a moll a d moll* a *Flétnovým kvartetům C dur a F dur*. Notový materiál Smyčcových kvartetů jsem získal prostřednictvím předsedy Společnosti Jakuba Jana Ryby, kterým je Hubert Hoyer. *Flétnové kvartety* mi byly poskytnuty Marií Šťastnou z Českého muzea hudby, která mi s velkou ochotou naskenovala autografy nejen *Flétnových kvartetů*. Všechny kvartety podrobuji analýze – rozebírám formu jednotlivých vět, poukazuji na základní harmonický průběh částí, charakterizuji hudbu po emocionální stránce a zabývám se kompozičními metodami, které Ryba při skládání použil. Součástí práce je i porovnání obou dvojic kvartetů, které byly Rybou komponovány v desetiletém odstupu.

1 Život

1.1 Mládí v Přešticích

Jakub Šimon Jan Ryba se narodil 26. října roku 1765 v Přešticích jako druhorozený syn Rosalii Magdaleně Rybové (za svobodna Karníkové) a Jakubovi Janovi Rybovi. Jelikož první syn zemřel několik dní po porodu, dostávalo se Jakubovi o to více lásky ze strany rodičů. Problematiku používání Rybových jmen vysvětluje Ivana Hoyerová ve své knize takto: „(...) Ryba často používal jen svého prvního jména. I Rybova osobní pečeť nese iniciály JR. Používal-li dvě jména, pak bylo tím druhým téměř výhradně německé Johan s jedním n. Původ jména Jan nelze spolehlivě doložit, ale s velkou pravděpodobností se jedná o jméno biřmovací. Mohl je však také začít užívat z úcty k otci.“ [1, s. 14] Matka pocházela z Nepomuku z rodiny filozofa, hudebníka a učitele Jana Václava Karníka a jeho ženy Kateřiny. Od mala zpívala a ve dvaceti pěti letech se vdala. Porodila šest dětí, dospělosti se však dožili jen tři synové a jediná dcera. V roce 1786 ve věku čtyřiceti sedmi let zemřela na žloutenku. Jejímú úmrtí byl přítomen i nejstarší syn Jakub Šimon, kterého ztráta milované matky velmi negativně poznamenala na dlouhou část života. [1]

Otec Jakuba Jana Ryby byl pedagog, hudebník a skladatel. Doma soukromě učival na klavír a housle, v kostele pak na varhany, na které uměl hrát velice dobře. Ačkoliv sám pocházel z rodiny kloboučníků, kde bylo řemeslo dlouholetou tradicí, rozhodl se vydat jiným směrem a stal se učitelem. Celý život byl však pouhým podučitelem, jak píše Berkovec: „O jeho mírných, nezištných a nevybojných povahových rysech svědčí skutečnost, že po celý život zůstal pouhým podučitelem. Přitom byl zkušený pedagog. Nedokázal jen či nemohl ve škole své schopnosti vždy plně rozvinout.“ [2, s. 9] Zkomponoval i několik skladeb, především sakrálních. Na svého nejstaršího syna měl velký vliv po notnou část synova života, Můžeme si všimnout, že Jakub Jan Ryba se na těžkých životních křižovatkách často podřizoval otcovu mínění. Zesnul v rodném Nepomuku ve věku šedesáti let. [2]

Malý Jakub začal projevovat zájem o hudbu už v raném dětství, údajně již ve svých čtyřech letech. Rád brával do rukou housle a dlouhé hodiny sedával u klavíru. Velkou část dětství také strávil u prarodičů z matčiny strany, kde s oblibou maloval do notových osnov. Zapálené muzikantské hrátky nedopadaly vždy nejlépe, po zákazu klavíru se setkal s dalším svým oblíbeným nástrojem. Na jeho osudové setkání s varhanami vzpomíná ve své

autobiografii takto: „*Jednou mě ale zavedl kterýsi žák do kostela (konala se tam právě nějaká pobožnost, při níž byl kostel otevřen celý den, a zdá se mi, že byl pašijový den). Vystoupili jsme na kůr a byli jsme tam úplně sami. Zmocnila se mě chuť hrát. Řekl jsem to onomu chlapci a ten mě posadil za varhany. Položil jsem prsty na klaviaturu, ale nic se neozývá – chci pryč odtud. Můj průvodce běží, aby šlapal měchy, a já se teď předvádím se svým pěkným koncertem – každý si umí představit, jak nečekaně má krásná varhanní hra zapůsobila na lidi, kteří se dole modlili“ – Můj dědeček úplně bez dechu přichází, bere mě z lavice a můj úslužný šlapač měchů dostává návdavkem učitelský pohlavek“. [3, s. 4-5]*

V Rybových čerstvých šesti letech dostal otec možnost přijmout místo podučitele a varhaníka v jeho rodném Nepomuku. Nabídku otec přijal, jelikož slibovala lepší finanční ohodnocení, které bylo tak potřebné v době, kdy se do rodiny narodilo další dítě. [1]

1.2 Nepomuk

Do nového působiště se Rybovi přestěhovali v roce 1771. Byla to doba nelehká, lidé trpěli hladem po slabé úrodě a umírali na morové onemocnění. Zde začal Ryba také docházet do školy. Na školní léta nevzpomínal rád, jelikož se prý nic nenaučil. Jistě tomu nenapomáhal ani despotický kantor Strejček, který zastaralými způsoby a tělesnými tresty „tlačil“ do dětí vědomosti bez řádného vysvětlení. Na náladu ve třídě vzpomíná Ryba mimo jiné takto: „*Nepřestávající křik, hrubé a neotesané jednání společně s výprasky různého druhu mi znechutily školu natolik, že jsem do ní šel vždycky s pláčem, a když jsem otevíral její dveře, trásl jsem se po celém těle.*“ [3, s. 7] Jakub měl naštěstí oddaného otce, který mu pomáhal se zdokonalováním znalostí. Učil se zpívat, hrát na housle, na klavír¹ a varhany. [1]

V pozdějších letech porozuměl hudební teorii a generálbasu a začal se pokoušet o komponování prvních skladeb. Tyto skladby byly většinou drobné kompozice pro klavír. Po nadšeném poslechu *Salve* od Karla Ditterse von Dittersdorfa² v kostele zkomponoval hymnus, se kterým se nadšeně pochlubil otcí. Ten ho však upravil a zkrátil. Z toho důvodu pak Ryba od komponování na nějaký čas upustil. Začal zpívat v kostele, nejprve druhý,

¹ V tehdejší době měl Rybův otec doma k dispozici několik klavichordů, nešlo tedy o klavír v dnešním slova smyslu.

² Karel Ditters von Dittersdorf (1739–1799) byl rakouský skladatel a houslista. Prožil značnou část svého života ve Slezsku. Komponoval mimo jiné i instrumentální koncerty, komorní hudbu a symfonie. [4]

zanedlouho první alt a dostával za svoje výkony drobné finanční ohodnocení, které se Rybovým jistě hodilo. [2]

Rybův zájem o vlastní vzdělávání začal vzrůstat až po některých kladných zkušenostech. Na prázdniny přijížděli z Prahy do Nepomuku studenti s přáteli, mezi kterými byl i Jakubův největší oblíbenec houslista František Götz³ kterého rád poslouchal na koncertech. Vrátil se ke komponování a postupně se v kompozicích zdokonaloval tak, že byla některá jeho díla dokonce veřejně uváděna. Doma prohluboval svoje znalosti čtením knih a místní kaplan Václav Helda se postaral o Rybovy základy latiny. Chudý otec se velmi snažil svému nejstaršímu synovi zaopatřit vzdělávání pomocí tehdejších nadací, nicméně se mu to bohužel nepodařilo. V Praze tehdy našťěstí působil Jakubův strýc Jan Vaněček, který v synovci vyzoroval talent a nabídl mu zázemí k dalšímu studiu. Po svých patnáctých narozeninách se tak Jakub Jan Ryba odebral do Prahy, kde se jeho zájem o hudbu a vše s ní spojené prohloubil natolik, že se stal neoddělitelnou součástí jeho života. [2]

1.3 Praha

Po příchodu do neznámého města strýc Jakobovi opatřil ubytování v okolí Betlémské kaple a stravu v staroměstském semináři. O tom, že mu Praha učarovala, píše i ve své knize: *„Ocitl jsem se v jiném světě. Vznešená hudba v pražských chrámech – U Křižovníků, v malostranském kostele sv. Mikuláše a u sv. Michala pod taktovkou Koželuha, Praupnera, Strobacha a Vogela – zcela okouzlovala. První půlrok jsem byl slepý a hluchý, nemyslel jsem na nic jiného kromě hudby. Ve volných dnech jsem stále navštěvoval metropolitní chrám, v němž jsem pilně naslouchal gregoriánskému chorálu. (...) V semináři jsem slyšel rozličné koncerty, kvartety, symfonie a podobně. Snad v každém kostele neproběhla slavnost, jíž bych se nezúčastnil s napjatou pozorností“*. [3, s. 14] Přijímací zkoušky na gymnázium Ryba nezvládl, poněvadž neovládal němčinu. Naštěstí piaristé připravovali uchazeče o studium na gymnáziu na tzv. *normální škole*, kde Jakub strávil jeden školní rok, než byl přijat do gramatiky.⁴ Ve škole patřil k žákům s nadprůměrnými studijními výsledky. [2]

³ František Götz byl tehdejší student filozofie.

⁴ První z pěti tříd na tehdejších gymnáziích.

V této době hudbou poblázněný Ryba nabýval znalostí potřebných ke kvalitní kompoziční práci. Opisoval hudebniny a komponoval velké množství skladeb. Od svého strýce tajně opsal šest smyčcových kvartetů Václava Pichla.⁵ „*Ted' jsem psal tak pilně, že jsem v tomto roce okopíroval dvanáct Koželuhových, čtrnáct Haydnových a dvojici Bachových klavírních sonát, a potom Bachův Návod ke správné klavírní hře. Po celý rok jsem ale nesložil nic než několik menuetů a tanců o prázdninách.*“ [3, s. 16] Své opisy pečlivě zamykal v truhle. Byl to drahocenný materiál, ze kterého okoukával kompoziční principy a techniky, které následně používal ve skladbách vlastních. V této době byly skladby známých autorů v notové podobě pro chudého studenta téměř k nedostání, proto ke svým opisům choval takovou lásku. [2]

Hudbu Ryba zbožně miloval. Navštěvoval všechna místa, kde se mohl zdokonalit poslechem nových skladeb jeho oblíbenců. Jakubova nadání si všiml jeho profesor Hanel a společně s dalšími chlapci začali docházet k Hanelovi domů, kde hrávali smyčcové kvartety skladatelů jako byli Haydn, Hoffmeister, Vaňhal, Mysliveček. Na popud profesora se Ryba začal učit na violoncello a brzy ho ovládal tak, že všechny party v hrávaných kvartetech čistě zahrál. Zdokonaloval se i ve hře na housle a na varhany v kostele sv. Salvátora, kde později jako varhaník také působil. Jeho píle začala nést ovoce a dočkal se prvních úspěchů se svými skladbami, které byly se skvělými odezvami prováděny. „*V roce 1782 mě posedla chuť udělat šest kvartetů, při jejichž skládání jsem si vzal za vzor Vaňhala. Nechal jsem je provést v konviktu, kde je poctili vybranou chválou. Můj krajan Tvrdý do nich byl zamilovaný a jeho prostřednictvím vešly v širší známost.*“ [3, s. 18.] Byl nadšený pozitivními ohlasy a s chutí se vrhl do dalšího komponování. Za jeden rok napsal přes dvě desítky kvartetů, dvanáct klavírních sonát, čtyři instrumentální koncerty a několik dalších desítek skladeb. I tato díla byla uváděna díky Rybovým přátelům, které si našel během studií. Rybova hudba se dostávala i do vybranější společnosti, a tak mladá díla slyšeli i Josef Bauer,⁶ Jan Křtitel Krumpholtz,⁷ nebo Jan Křtitel Kuchař.⁸ [2]

⁵ Václav Pichl (1741-1805) byl český houslista a skladatel. Pocházel z Bechyně. [5]

⁶ Josef Bauer (?-1796) byl houslový virtuóz a student teologie.

⁷ Jan Křtitel Krumpholtz (1747-1490) byl český hudební skladatel a harfista. [6]

⁸ Jan Křtitel Kuchař (1751-1829) byl proslulý varhanní virtuóz a skladatel. [7]

Jakub Jan Ryba do této doby skládal spíše intuitivně. Nedostávalo se mu pořádného kompozičního vzdělání, a tak hledal pomoc. Augustinián Pater Kajetán Mára⁹ seznámil Rybu s odbornou literaturou a pomohl mu se zdokonalováním kontrapunktické disciplíny. Podařilo se mu studovat i z výtahu kontrapunktické bible *Gradus ad Parnassum* z roku 1725 od Johanna Josepha Fuxe. Dalšími materiály, které Ryba studoval, byly *Zevrubná škola správné skladby* (anonymní dílo) a *Návod ke generálbasu* od varhaníka Josefa Ferdinanda Norberta Segera. Vše, co se dozvěděl v těchto stěžejních naukách o skladbě, využíval ve svých nových kompozicích. O jeho mimořádné zručnosti a hudební vyspělosti vypovídá i schopnost komponovat méně rozsáhlé skladby (počtem hlasů) přímo do partů bez partitury, což mnoho skladatelů neovládalo. [3]

Páter Leopold¹⁰ zprostředkoval mladému Rybovi prodej jeho titulů, za které dostával peněžní odměnu. Bohužel narazil na podvodníka, který mu platil málo a na Jakubových skladbách měnil jméno autora, jak se mu zachtělo. Z původního jména tak vznikaly patvary jako Pesce, Poisson, Rybaville a další. Naštěstí na sebe odhalení nepravostí nenechalo dlouho čekat – jeden z Rybových známých odhalil při přehrávání skladeb nepravdivé jméno v notovém zápisu a sled následujících událostí Rybu očistil od falešných jmen. [3]

„Pilně jsem tehdy navštěvoval divadlo. Mohl jsem si dovolit jen třetí přízemí, protože jsem měl málo peněz, nicméně jsem asi byl nejpozornějším pozorovatelem, a abych se nerušeně celým srdcem a duší přimknul k harmonii, vždycky jsem se zakuklil do kabátu tak, že byl zaměstnán pouze sluch. Když jsem se ze sladké dřímoty probudil, často už kolem mě bylo úplně prázdné.“ [3, s. 22] Ryba teprve díky prodeji svých skladeb a hraním na kůru dokázal vydělat tolik peněz, aby si mohl dovolit navštěvovat divadlo.¹¹ Jeden z jeho jistě největších zážitků byl spojen s návštěvou nově dostaveného Nosticova Divadla v roce 1783,

⁹ Varhaník a skladatel. Ředitel pražského kůru v kostele sv. Václava na Zderaze.

¹⁰ Rybův důvěrný přítel.

¹¹ Tou dobou byla v Praze divadla dvě. Nosticovo divadlo naproti Karolinu, kam se Ryba chodil vzdělávat, bylo ve výstavbě.

kdy při zahájení sezóny zazněla opera jeho oblíbeného Wolfganga Amadea Mozarta *Únos ze serailu*.¹² [2]

Školní rok 1783-1784 Ryba nedokončil. Dostal od otce dopis o uvolněné učitelské pozici v Nepomuku. Po dlouhém rozmýšlení dal na radu přítele pátera Leopolda a místo přijal. Všechny myslitelné argumenty byly proti Rybovým touhám studovat. V té době zanikaly fundace, díky kterým mohli chudí chlapci jako byl Ryba studovat, takže bylo logicky pravděpodobné, že přijmout učitelské místo bude pro něj rozumnou volbou. Aby mohl do funkce nastoupit, musel ještě absolvovat učitelský kurz. „*V katalogu malostranské preparandie z let 1784-1787 je na sedmé straně německy psaný záznam, znějící v překladu: „Jakob Ryba, svobodný, [ovládá] varhany, křídlo, housle, komponuje; vstoupil do kursu 11. prosince 1784, absolvoval jej s dobrým prospěchem a 26. dubna 1785 získal atestaci pro výuku na farních školách.*“ [2, s. 27] I přes získaný vyčkávací dekret čekalo po návratu učitele nemilé překvapení. Na slíbené uvolněné místo magistrát dosadil jiného učitele. [2]

1.4 Zpátky v Nepomuku a v Mníšku

Místo povolání se tedy Ryba vzdělával čtením knih a psaním hudby. Jeho jedinou starostí bylo hrát na housle a klavír. Často jezdil po svém okolí a navštěvoval přátele. Pozice učitele, která byla Rybovi původně neprávem odepřena, se opět uvolnila, a Jakuba na zkoušku vzali. Vše vypadalo slibně, bohužel se v něm projevila mladická nerozvážnost. „*Připisem několika poznámek o nemorálnosti k satirickému pamfletu jistého pána z Niessenfeldu, který povážlivě zlehčoval mravy nepomuckého něžného pohlaví, vzbudil v obci pohoršení a musel školu opustit.*“ [1, s. 54] Cesty ho zavedly do Příchovic, kde byl jeho bratr kuchařem, a do rodných Přestic. Zde měl stále část příbuzenstva z matčiny strany. V Příchovickém kostele také s pozitivním ohlasem provedl svoji hudební novinku – Koncert pro varhany – jehož sólový part sám obstaral. Během cest si Ryba stěžoval na slabou úroveň provozování hudby na kůrech v menších obcích. Kritizoval časté přepisování originálních not, ubírání a přidávání částí skladeb, a také nízkou interpretační úroveň (nerespektování dynamických znamének, přílišné ornamentování not a zběsilé lítání po klaviatuře). Ve svých

¹² V originále *Die Entführung aus dem Serail*. Singspiel o třech dějstvích, který vznikl na objednávku císaře Josefa II.

vzpomínkách to komentuje takto: „*Na venkově se sice nedá vyžadovat přesnost, pečlivost a důkladnost, které jsou nevyhnutelně a nezbytně vlastní velkým orchestrům ve velkých městech. Zkušenost mě ale učí, že se i na venkově lze přiblížit dokonalosti a že schopný a k hudbě vnímavý kantor, zvlášť pokud nalezne při svém namáhavém snažení podporu nadřízených, vykoná pro hudební umění mnoho dobrého.*“ [3, s. 27-28] Během pobytu v Přešticích se mu v hlavě zrodila myšlenka o odchodu do Bavorska, kde by zkusil štěstí se svým umem, naneštěstí však dostal dopis od svého otce, který onemocněl a prosil Jakuba, aby ho po dobu stonání zastoupil ve funkcích kantora a varhaníka. [2]

Návrat do Nepomuku, kde zastupoval nemocného otce v pracovních povinnostech, nebyl zrovna příznivým prostředím pro jeho kariérní růst. V tamním kostele uvedl dvě autorské mše, které se setkaly s nepochopením a s výsměchem některých jedinců. Jeho dílo bylo dokonce označeno místním kantorem za opsané od nějakého italského skladatele. Jediné, co ho povzbuzovalo ke komponování, byla mladá láska k jisté dívce,¹³ které Ryba věnoval klavírní skladby (dnes jsou bohužel nezvěstné). Po uzdravení otce myslel nadějný hudebník znovu na vycestování do zahraničí, které by mu přineslo větší úspěch, bohužel přišla nabídka na místo školního pomocníka v Mníšku (dnes Mníšek pod Brdy). Rybova pokora a úcta k otci ho přesvědčila, aby práci v Mníšku přijal. V roce 1786 zesnula Jakubova matka. K jeho tak pokroucenému psychickému zdraví ze smrti nejbližšího člověka se přidala nemoc, která trápila Rybu šest týdnů. Ve svých vzpomínkách si přál zemřít, aby nemusel trpět v horečnatých stavech. Během marodění v hlavě zkomponoval několik dalších skladeb, které po uzdravení zapsal do not. [2]

Přesun do Mníšku znamenal sice ztrátu první lásky, přesto se ale Rybovi změna prostředí vyplatila. „*Potom mě otec poslal na stanovené místo, kde jsem se dle svého náhledu uspokojivě zhostil všech školních povinností. Mníšek byl tím místem, kde jsem se nyní nacházel a kde jsem zůstal asi 17 měsíců, během nichž jsem velmi často navštěvoval svou milovanou Prahu, abych pátral po své oblíbené hudbě.*“ [3, s. 31] Během tohoto pobytu Ryba nabýval svých znalostí nejen pedagogickou praxí, ale i studiem nejrůznějších knih. Strýc Josef Jakoubek, kterému dělal školního pomocníka, řídil místní kůr a zaměstnával svého synovce i v kostele. Mohl zde tak provádět své opusy. Za zmínku stojí minimálně

¹³ Jméno oné dívky není známo. Víme jen, že začínalo a končilo písmenem „A“.

slavnostní mše D dur z roku 1786. V roce 1787 se v Praze objevil Mozart, který zde řídil svoji operu Figarova svatba, po jejímž úspěchu pro Prahu složil operu Don Giovanni a premiéru v Nosticově divadle sám dirigoval. Ryba na těchto událostech nejspíše nebyl, jelikož se o nich v dostupných vzpomínkách nikde nezmínil. Mozarta obdivoval, jistě by si tuto zkušenost zapsal do svých pamětí. [2]

Po úspěšném, leč krátkém působení v Mníšku dostal novou pracovní nabídku v Rožmitále. Tuto nabídku mu zprostředkoval strýc Jan Vaněček, který ho zaopatřil při studiích v Praze. Rozhodl se nabídku přijmout, a tak 10. února 1788 přišel Jakub Jan Ryba do Rožmitálu, aby zde strávil 27 let svého života. [1]

1.5 Rožmitál pod Třemšínem

Zpočátku byl ve škole na zkoušku. Velmi brzy se ale osvědčil, i okolnosti Rybovi nahrávaly, aby místo získal. Učitel Ondřej Poddaný, za kterého kvůli nemoci učil, byl inspekci shledán nezpůsobilým pro výuku. „*Neměl žádné vysvědčení o způsobilosti, ani potvrzovací dekret.*“ [2, s. 41] Jakub Jan Ryba nastupoval na pozici kantora za stavu, kdy z tří set školou povinných dětí pravidelně docházelo kolem sedmdesáti.¹⁴ [1]

Budova, ve které fungovala místní škola, byla nevyhovující pro výuku i pro Rybovo žití. Byly v ní dvě třídy a dvoupokojový byt s dírou v zemi překrytou prkny místo sklepa. O problémech stavby psal do Školního deníku: „*Mnoho dětí z dolní třídy bylo posláno domů, když prohlásily, že je jim nevolno, neboť její nesmírná vlhkost způsobila již hodně zlého. Vím ze zkušenosti, že mnohé děti, které přišly do školy svěží, odcházely unavené a mdlé.*“ [1, s. 68] Téměř po celou dobu, co žil a učil v Rožmitále, prosil neustále výše postavené o opravy a nutnou údržbu školy. Špatná izolace, zatékání vody, hniloba prken, nedostatečné vybavení, rozpadající se školní lavice nebo nebezpečná kamna Rybovi znemožňovaly spokojené bytí. Ze svého platu¹⁵ musel vyplácet jak svého pomocníka, který bydlel v jedné ze tříd (kvůli absenci místa), tak důchod svému předchůdci.¹⁶ Podmínky pro práci a žití zkrátka nebyly na nejlepší úrovni. Za první rok v roli kantora naučil své žáky lepším mravům – jak se chovat

¹⁴ Místo docházení do škol většinou pracovali na rodinných statcích.

¹⁵ Roční plat se skládal z 28 zlatých od vrchnosti, 20 zlatých od duchovní správy a 80 zlatých od rodičů, kteří ale většinou podmínky nedodržovali. Dále dostával naturálie (ryby, vejce, obilí apod.).

¹⁶ Tehdy ještě penzijní fond neexistoval.

ve škole při výuce nebo v kostele. Byl velmi aktivní, zavedl dokonce opakovací hodiny pro mládež do dvaceti let a 7. dubna 1788 začal vyučovat i v neděli a o svátcích. [2]

Vleklé problémy Rybovi způsoboval farář Zachar, který vyučoval katechismus po kaplanovi Vaněčkovi. Jakuba neměl v oblibě, zřejmě kvůli jeho pokrokovému smýšlení, Zachar byl totiž na druhou stranu velice konzervativního rázu. Častokrát na hodiny vůbec nedocházel a Ryba ho musel zastupovat.¹⁷ Vleklé spory vyřešil až krajský komisař v březnu roku 1795, který se postavil na Rybovu stranu. Podal stížnost církevním úřadům, jejichž příkazů se farář neopovážil neuposlechnout, a Rybovi se tak od Zachara později dostalo i respektu a uznání. [2]

„Před zahájením výuky děti zpívaly. Později zavedl Ryba dopolední hodiny hudební výchovy, odpoledne učil přihlášené chlapce hře na různé hudební nástroje.“ [2, s. 43]
S dětmi nacvičoval i sborově po rozdělení dětí do dvou skupin, na chlapce a dívky. S žáky potom vystupoval při církevních obřadech v kostelích. Za první rok jeho působení v Rožmitále napsal několik převážně duchovních skladeb a mší, jak ostatně uvádí ve své autobiografické práci: *„Nyní jsem byl nucen pracovat víc v církevním stylu a moje skromná zásoba církevních skladeb mě přiměla, abych se svým školním pomocníkem psal celé noci. Malé mše, árie, moteta a podobně jsem skládal bez partitury a musím přiznat, že jsem toho v prvních letech ve svém úřadu napsal tolik, že když teď prohlížím soupis svých skladeb, sám žasnu.“* [3, s. 32-33]

Po dvou letech působení v Rožmitále se 26. července 1790 oženil s Annou Langerovou (dcerou rožmitálského purkrabího). Anna byla o šest let mladší než Jakub. Celkem se manželům během společného soužití narodilo třináct dětí; šest z nich se dožilo dospělosti. První syn Ambrož se narodil rok po svatbě, tedy 7. prosince 1791. V kariéře došel nejdále Rybův třetí syn Josef (Jakub Jan) Arnošt Ryba, který v Praze absolvoval lékařskou fakultu, byl asistentem na první pražské oční klinice, dosáhl doktorátu a stal se univerzitním profesorem. [1]

¹⁷ Nepomohla ani Rybova nabídka, že by žáci docházeli na výuku katechismu do kostela, který byl asi patnáct minut cesty od školy.

V roce 1791 zemřel Rybův oblíbenec Wolfgang Amadeus Mozart v nedožitých šestatřiceti letech. Tato zpráva Rybu velmi zarmoutila. Před Vánoci obdržel dekret z krajského úřadu v Písku, který chválil a obdivoval Rybovo pracovní nasazení a učitelský přístup i přes všechny překážky, které mu ztěžovaly podmínky k práci. Ryba byl také požádán o opis školního deníku, který putoval do Prahy. Rybovi jistě zvedlo náladu, že jeho tvrdá práce byla po zásluze odměněna pochvalou. Po svátcích však Ryba přišel o pomocníka, který byl přesunut na jiné pracoviště, a dlouhé měsíce tak Ryba pracoval ve škole sám, než v březnu 1792 nastoupil školní pomocník nový. [2]

8. října 1792 zesnul Rybův otec. Ryba nesl jeho odchod těžce, zvláště pak to, že se otci nedostávalo žádné péče a zemřel v chudobě. Sám se o jeho úmrtí zmínil v autobiografii: „(...) abych odjel se svým otcem do jeho otcovského města, které mu za jeho sedmadvacetiletou námahu pro školu i pro kůr prokázalo takovou laskavost, že ho nechalo zemřít v chudobinci. To je odměna pro stařícké kantory!“ [3, s. 5] V těchto těžkých časech Ryba hodně cestoval – zavítal i do Prahy, kde sháněl materiály potřebné ke vzdělávání a chodil na přednášky. Je velmi pravděpodobné, že navštívil i reprízu Mozartovy opery Kouzelná flétna, kterou by si určitě nenechal ujít. [2]

Rybu, bohobojného člověka, znepokojovaly poměry v rožmitálských hostincích, do kterých měla přístup i jemu svěřená mládež. Napsal proto dopis vrchnostenskému úřadu, ve kterém upozorňoval na snižování mravů u dospívající mládeže a požadoval opatření, která by například zakazovala účast dětí na tancovačkách. Jelikož se mu odpovědi nedostalo, rozhodl se situaci vyřešit po svém. V roce 1794 napsal text a hudbu k divadelní frašce *Veselé živobyty aneb Vandrovní muzikanti*. Hra se zpěvy měla výchovný podtext a Ryba do ní vložil i některé sarkastické narážky, zejména na faráře Zachara, se kterým byl zrovna na vrcholu sporů. Notový zápis se sice nedochoval, stejně jako záznamy o přijetí díla publikem, Ryba nicméně napsal další zábavnou hru se zpěvy *Pytláci aneb Zahálka je počátek vší nepravosti*, čímž si můžeme vyložit úspěch těchto děl. [2]

V roce 1795 slavil Ryba své třicáté narozeniny, nicméně byl s rodinou zasažen smrtí svého druhorozeného syna. Z tohoto roku se dochovaly některé Rybovy duchovní skladby (árie, mše, dueta apod.), které znějí smutněji a temněji. Téhož roku pořídil coby regenschori místního kůru objemnou rukopisnou knihu *Libellus caeremonialis (Kniha obřadů)*, která

obsahovala mnoho latinských žalmů a dalších liturgických zpěvů pro celý rok. Obsahuje i české zpěvy k pohřbům a dalším událostem. [2]

V roce 1796 vzniklo asi nejznámější Rybovo dílo, a to česká vánoční mše *Hej, mistře, vstaň bystře*. Mše vznikala v nelehkých časech. Už čtvrtý rok probíhala válka mezi Francií a rakouskou monarchií. Na jaře se vojska rakouské monarchie stahovala směrem k hranicím a hrozila válka na českém území. Nejistota tehdejší doby se odrážela v bohoslužbách, kde se lidé modlili za odvrácení války. Když v září prohrála Francie v bitvě u Würzburgu a Schwarzenfeldu, stáhla se armáda do bezpečné vzdálenosti a napětí pokleslo. Ryba napsal od roku 1788 přes třicet mší a nyní se chystal napsat další. Původní název zněl *Missa pastoralis bohemica* a první provedení se uskutečnilo 24. prosince 1796. Ryba se inspiroval pastorelami¹⁸ které s oblibou sám komponoval. Děj popisuje cestu pastýřů do Betléma, kde chtějí hudbou a zpěvem oslavit narození Krista. Hudební idiomatika vychází z lidových vánočních zpěvů a koled. Nacházíme zde krátké, snadno zapamatovatelné a veselé hudební motivy. [2]

Původní partitura se nezachovala, dochovaly se však rozepsané party od neznámého opisovatele v deskách nadepsaných samotným autorem. Kromě názvu a Rybova jména se můžeme z desek dočíst pro jaké obsazení byla mše zinstrumentována.¹⁹ Ve skladbě Ryba používá zajímavé zvukomalebné prvky, především imitaci ptačích hlasů v partu koncertantní flétny, nebo nápodobu dudáckých písní ve varhanním partu. Zajímavostí je part violy, která nahrazuje violoncello. Jediný, kdo v okolí na violoncello uměl hrát, byl totiž Ryba, který ale musel obsluhovat varhany a dirigovat celý kůr. Toto dílo Ryba za zvlášť významné nejspíše nepovažoval. Nezmiňoval se o něm ani ve svých denících, ani ve své autobiografii, pouze tuto mši uvedl v seznamu svých skladeb. [2]

Dny plynuly a nálada se mezi lety 1797 a 1799 v Rožmitále (ale i v ostatních místech) měnila v závislosti na vývoji války. Přes poměrně značný nedostatek financí se lidé spíše sbližovali, než že by si záviděli pár krejcarů navíc. Svědčí o tom i pomoc rožmitálské škole – nové knihy, vybílení tříd, nákup lavic, oprava podlahy, nákup map apod. Jakubova rodina

¹⁸ Drobné kantáty s vánoční tematikou.

¹⁹ Originální instrumentace obsahovala flétnu, 2 klarinety, 2 lesní rohy, clarinu (barokní trubka), dvoje housle, violu, violon (předchůdce kontrabas), tympány a varhany.

se opět rozrostla a bylo třeba rodinu zaopatřit, což v těchto proměnlivých časech nebylo jednoduché. Ryba si vydělával učením hudby a z těchto let se dochovalo několik instruktivních cyklů. Rok po vánoční mši složil *Slavnostní mši Es dur*. Toto dílo přispělo k šíření Rybova jména mimo Rožmitálský kůr. Uváděno bylo po celých Čechách i Moravě, často však pod falešným jménem.²⁰ O oblíbenosti svědčí i dopis Jana Františka Berky (Chlumeckého městského děkana a vikariátního sekretáře): „*Vaše mše Es dur, v níž Kyrie začíná v 9/4 taktu, si ode všech získala zaslouženou chválu. Přál bych si mít pro svůj kůr více skladeb tohoto druhu. Pokud je něco k dispozici, zdvořile Vás o to prosím z naší staré známosti etc.*“ [3, s. 39]

V následujících letech tíhnul Ryba ve svých skladbách k používání českého textu – můžeme se domnívat, že tak činil v duchu nadcházejícího národního obrození. Přeložil několik žalmů z latiny do češtiny a napsal několik nových duchovních skladeb s českými texty. Začal také skládat obsáhlý cyklus pro varhany *Novae et liberae cogitationes (Nové a svobodné myšlenky)*, ze kterého zbylo jen torzo obsahující *toccatu*, dvě *preludia* a dvě *fugy*. Ryba se radoval z narození dcery Terezy Kateřiny Anny, která však sotva rok po porodu zemřela na neštovice. V těchto letech měl Ryba starost i o své žáky, neboť se nákaza rychle šířila. K těmto starostem přibýly i špatné zprávy z válečného konfliktu. Přes České země se vraceli ruští vojáci domů a již tak velká chudoba se měla ještě prohloubit vinou zaopatřování vojáků. 28. dubna 1800 se Rybovým narodil syn Václav Jakub Prosper.²¹ Po přelomu století komponoval Ryba i sakrální skladby. Kromě cyklu *Tři rekvií*, které složil k výročí úmrtí papeže Pia VI., napsal *Sonátu pro violu a violoncello* a *Violoncellový koncert*.²² Vznikla také další zpěvohra, tentokrát s německým textem *Pomník v Arkádii*. [2]

Zájem o český jazyk značně rostl. Ryba, ovlivněný myšlenkami počínajícího národního obrození, zkomponoval na přelomu století cyklus *Dvanáct českých písní*, který obsahuje i zhudebnění textu ukolébavky „*Spi má zlatá, boubelatá*“, jež zhudebnil i podruhé – tato verze pak získala značnou oblibu, hrála se i na prknech Stavovského divadla v roce

²⁰ Místo Rybova jména byli uváděni autoři jako Haydn, Vogler, Righini, nebo Händel.

²¹ Ryba měl obavy, aby se nenakazil neštovicemi, a nechal ho tak naočkovat teprve čtyři roky starou anglickou vakcínou Eduarda Jennera.

²² Třívětý instrumentální koncert s variační pomalou větou. Sólový part je technicky značně obtížný.

1833 v instrumentaci Františka Škroupa. V novém století začalo vznikat také rozsáhlé dílo *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu, sebrání dle nejvznešenějších a nejznamenitějších hudců našich let*. Jedná se o první díl zamýšlené tetralogie didaktických příruček, které měly být určeny hlavně pro vesnické kantory a lidi dychtivé po hudebním vzdělání. V díle vysvětluje základní hudební pojmy a základy teorie, součástí je i rozsáhlý slovník hudebních pojmů. Po vzoru obrozenců se také pokoušel o vytvoření českých ekvivalentů jinak převzatých odborných hudebních termínů.²³ První dokončená část vyšla až po Rybově smrti v roce 1817. [1]

Na začátku 19. století vznikla další Rybova světská i sakrální díla. *Oratorium Soudný den*, na jeho vlastní český text – bohužel se nezachovalo nic než název. Vznikl také další houslový koncert a oba smyčcové kvartety rozebírané v této bakalářské práci. V roce 1801 také dopsal svoji autobiografickou práci,²⁴ popisující jeho dosavadní život. Napsal jej na přání svých přátel. Dalším důvodem k sepsání bylo, že se jeho jméno neobjevilo na seznamu jmen v díle *Pokus o soupis vynikajících hudebních umělců z Čech*. Autorem této práce byl Bohumír Jan Dlabač, kterého Ryba snad znal z dob, kdy studoval v Praze. Práce byla psaná německy, a tak, aby se na seznam dostal, sepsal Ryba svůj životopis v německém jazyce. V dalších edicích zmíněného seznamu se nakonec stať o Rybovi objevila. V roce 1802 složil Ryba dva cykly duchovních skladeb s názvy *Tři mše ve vážném stylu* a *Tři svatojánské litanie*. V této době byl Ryba kompozičně na vrcholu a počet jím zkomponovaných skladeb se neustále navyšoval. [2]

V zimě roku 1804 začal Ryba psát také literární dílo *Radovánky nevinných dětí o vánocích*, které bylo určeno malým žákům. Z této knihy zhudebnil některé texty v cyklu *Rozličné náboženské zpěvy pro začátečníky ve zpěvu*.²⁵ Tou dobou Rybova díla pronikala do celých Čech. Od svého obdivovatele Františka Křepelky, plzeňského učitele a regenschoriho, dostal nabídku na napsání většího díla. V šesti týdnech vzniklo oratorium *Stabat mater*, které bylo s úspěchem provedeno. Je to dílo kompozičně na vrcholu Rybových dovedností s exponovanou orchestrální složkou a náročnými pěveckými party.

²³ Například: posuvky byly *změnitelky*, křížek – *zvyšovatel*, béčko – *snižovatel* apod.

²⁴ Název této knihy je *Můj život a hudba*. Po překladu do češtiny vyšel již dvakrát v letech 1946 a 2005.

²⁵ Skladby jsou určeny pro jeden hlas, sbor, orchestr a varhany.

Opojen úspěchem napsal s věnováním pro Plzeň ještě *Slavnostní mši d moll* a ofertorium *Magnus est Dominus (Bůh je velký)*. Díky těmto a mnoha dalším skladbám věnovaným Plzni se městská rada dohodla o udělení čestného práva plzeňského měšťana. Roku 1805 tak Ryba dostal jmenovací dekret a sto zlatých, které rodině pomohly částečně řešit finanční tíseň, která sužovala velkou část české populace, jelikož ceny suroviny stoupaly díky nevýnosným sklizním a nákladným válkám nahoru. Ryba v tuto dobu posílal své syny na studia do Prahy. S finanční podporou mu museli pomáhat i pražští příbuzní. Tou dobou Ryba četl stoickou filosofii v dílech Lucia Annaea Senecy, jehož spisy si pro své potřeby překládal. V těchto dílech patrně spatřoval útěchu v těžkých dobách. [1]

K Plzni se váže ještě další Rybovo počínání. Koncem ledna dokončil první z pěti svazků (poslední dokončil roku 1814) velkolepého duchovního cyklu skladeb *Cursus sacro-harmonicus*,²⁶ obsahující dohromady více než 1300 stran, z toho 69 mší, ofertorií a graduálií. Použil některé starší vlastní díla, nicméně většinu skladeb nově zkomponoval. Toto dílo nedokončil, neb mu jej překazila vlastní smrt. Za složení těchto skladeb město zaopatřilo jeho syna na místním gymnáziu trvalou stravou a noclehy a měl slíbenou odměnu za kompletní dokončení díla. [1]

Mimo tento monumentální cyklus tvořil i jiné skladby – *Kancionálek pro českou školní mládež*, nejspíše z finančních důvodů napsal i dva *flétnové kvartety*, mezi další skladby patřila i kantáta *Jubel der Pilsner („Jásot Plzeňanů“)*. Stále pracoval na obrozeneckých textech – *Kniha Pravo-českých způsobů mluvení, vyznamenání, přísloví, průpovědí a rozličných gramatikálních a ortografických znamének etc*, kde jsou v abecedním pořadí zapsána různá slova a rčení, ale také gramatická a stylistická pravidla. Tímto spisem si chtěl Ryba prohloubit své znalosti o mateřském jazyce. Během práce na spise zemřel, nevíme tedy, měl-li ho v plánu vydat. Toto dílo se však stalo jedním ze zdrojů, na nichž Josef Jungmann postavil svoji publikaci, zcela zásadní pro český jazyk – česko-německý slovník. [2]

K finančním problémům, kdy nemohl dostatečně zaopatřit svoji rozsáhlou rodinu, se přidávaly depresivní stavy, pocit neuznání. Neustále mu někdo házel klacky pod nohy, ať už

²⁶ Volně přeloženo jako harmonický běh svatého roku.

to byly spory s některými výše postavenými lidmi nebo se závistivci odsuzující jeho skladby. Rybu začalo také trápit zdraví (podle historiků nejspíše jaterní choroba, nebo tehdy prakticky neléčitelná nemoc – hemoroidy). Na začátku dubna 1815 rožmitálská farnost odmítla zaplatit opravu rozladěných a poškozených varhan. Ryba chodil na dlouhé procházky, často četl svého oblíbeného Senecu. V den před svou sebevraždou 7. dubna 1815 byl velmi zádumčivý a spálil spoustu svých písemností (jeden z důvodů, proč je velká část jeho děl ztracena). Druhý den ráno zamířil na mši v kostele. Domů se však již nevrátil. Jeho rodina vyhlásila pátrání a nalezen byl až desátého dubna asi hodinu cesty od Rožmitálu v lese s podřezanými tepnami na zápěstí a krku. Vedle něj ležela Senecova kniha, v níž byl připsaný vzkaz na rozloučenou. Jakožto sebevrah nemohl být pohřben na hřbitově. Teprve roku 1855 byly Rybovy ostatky na žádost jeho syna Josefa Arnošta za velkého zájmu veřejnosti přesunuty na hřbitov u kostela Povýšení sv. Kříže v Rožmitále. Rakev nesli Rybovi bývalí žáci. [1]

Jakub Jan Ryba skončil svůj život zcela předčasně. Přes velkou část ztraceného obsáhlého díla se nám dochovaly kvalitní skladby, které nás mohou těšit po celý kalendářní rok. Kdo ví, jak by se o Rybovi dnes mluvilo, dostal-li by se do svého vysněného Bavorska, nebo kdyby pokračoval ve studiích a nemusel se vracet kvůli práci. Rybův odkaz žije dodnes. Jeho skladby jsou hrány nejen na o vánočních svátcích. Minimálně vánoční mši *Hej mistře* zná snad každý Čech.

2 *Smyčcové kvartety a moll a d moll*

2.1 Okolnosti vzniku

Smyčcové kvartety patřily mezi útvary, které Ryba psal již v mládí. Mezi léty 1782 a 1798 uvádí ve svém autobiografickém díle 72 dokončených kvartetů a mnoho dalších komorních skladeb. Mnou rozebírané *Kvartety a moll a d moll* pocházejí z roku 1801. O tom, kolik další komorní hudby složil od roku 1798 do své nešťastné smrti v roce 1815, se můžeme jen dohadovat. Tato dvě díla pochází nejspíše z cyklu tří kvartetů, ze kterého se dochoval pouze druhý a třetí kvartet (více o problematice číslování a názvů píše ve své bakalářské práci Markéta Štruncová). [8] V názvu skladeb stojí označení „v přísném stylu“, což lze vykládat jako návrat k barokním kontrapunktickým kompozicím. Oba dochované kvartety se vyznačují častým užitím imitačních technik. Jejich instrumentace je silně ovlivněna varhanní fakturou, se kterou měl Ryba bohaté zkušenosti. Nalézáme v nich fugové plochy, basové prodlevy a závěrečný akord často obsahuje pikardskou tercii.²⁷ Ze samotného názvu také vyplývá informace, že kvartety jsou věnovány všem hudebníkům a hudebním znalcům. [1]

2.2 *Smyčcový kvartet a moll*

2.2.1 I. věta „Andante poco Adagio“

Úvodní spíše melancholická, než smutná věta této skladby působí jako monotematické preludium bez vnitřního dělení. V notovém zápisu bychom mohli vidět dvoudílnost, či případně třídílnost, nicméně bychom se dopouštěli nejednoznačného formálního rozboru skladby. Téma nalezneme nečekaně ve druhých houslích ve výchozí tónině *a moll*, a to hned v prvním taktu. Následuje volná imitační práce skladatele, která toto téma rozvíjí v partech ostatních nástrojů a dělá z něj základní stavební prvek skladby.

²⁷ Závěrečná durová tercie na konci mollové skladby.

Obr. 1 Kvartet a moll, I. věta, hlavní téma v druhých houslích

V taktu 26 si můžeme všimnout melodicko-rytmického motivu v sekundu, který je vzápětí dále rozvíjen violoncellem od taktu 29 a objeví se i v primu v taktu 46, ze kterého se o takt dále zrodí motiv nový. Proti houslím sekvencovitě postupuje viola s violoncellem a vede hlasy do paralelní tóniny *F dur* v taktu 53, ze které ihned uhýbá a pokračuje dále v modulacích. Právě v tomto místě bychom mohli nalézt případný díl B.

Obr. 2 Kvartet a moll, I. věta, melodicko-rytmický motiv v taktu 26 v sekundu

Jakub Jan Ryba posouvá osminové noty do synkopického rytmu v klidnější ploše mezi takty 68 a 76 a následně vede skladbu zpět k rychlejšímu pohybu drobnějších notových hodnot. V tomto místě si předává sekund s violou téma a přechází v dlouhou sekvenci všech nástrojů s postupným *crescendem* do taktu 94, který bychom mohli označit jako začátek *cody*. Přichází dlouhá prodleva v basu, nad kterou se proplétají již použité motivy skladby směřující do závěrečného unisono tónu A ve všech hlasech.

2.2.2 II. Věta „Menuetto Allegretto“

Druhá věta v tónině *A dur* a ve tříčtvrtečním taktu nese označení „Menuetto allegretto“. Instrumentačně skvěle navazuje na předchozí větu, ve které všechny nástroje společně skončily na stejném tónu. Z toho se odráží tato durová část. Jedná se o velkou třídílnou formu s reprízou. Repríza pomocí *da capo* je v klasicistní tvorbě velmi častá, zvláště pak v tanečních větách. Menuet je milým vyplněním prostoru mezi zasněnou první větou a rychlou poslední částí.

První fráze začíná předtaktím, pomocí kterého navozuje Ryba pocit neperiodičnosti. Vytváří tak hemioly,²⁸ které posluchače přenesou pocitově do třípůlového taktu. Celá první repetice je v silné dynamice a končí na šestém stupni akordem *fis moll*. Druhá repetice naopak přináší kontrastní pianovou dynamiku a předvětí pokračuje v nepravidelném členění díky synkopické melodii prvních houslí, doprovázené čtvrt'ovými hodnotami v ostatních nástrojích. Závětí se navrácí do pravidelného metra a plynule přechází na část *Trio*.

Obr. 3 Kvartet *a moll*, II. věta, úvod – hemioly

Tónový materiál dílu B vychází ze stejnojmenné *a moll* melodické stupnice. Instrumentačně je začátek této části chudší, čímž Ryba dosahuje komornějšího působení na posluchače. Paralelní dvojhlas prvních a druhých houslí doprovází viola, violoncello se přidává až pár taktů před repeticí první poloviny dílu B a vede nástroje do mollové dominanty *e moll*. Následuje repetice druhá, ve které si pomocí ligatury v druhých a následně i prvních houslích pomáhá autor k většímu semknutí nástrojů. Silnějšímu napětí prospívá i dynamický plán s využitím *crescenda* a *decrescenda*. Ten by byl patrný i bez grafického

²⁸ Rytmičtý posun akcentů.

označení znaménky (například pomocí paralelního postupu violoncella a violy) v taktech 47-52.

Poslední částí je repetovaný první díl, který se dle poznámky autora provádí *senza replica*. Konec této věty je v *A dur*, na kterou opět navazuje stejnojmenná výchozí tónina *a moll* poslední části.

2.2.3 III. věta „Allegro“

„Allegro“ ve dvoučtvrt'ovém taktu je závěrečnou větou. Ryba se inspiroval barokní fugou, kterou si přizpůsobil svým potřebám, můžeme tedy mluvit o třídílné stavbě. Působí velmi uceleně, čemuž pomáhá imitační technika, kterou je tato část propletena. Skladatel pracuje s několika melodickými úseky, které se prolínají jednotlivými nástroji, což působí velmi vyspěle. Začátek je učebnicovou expozicí fugy, tedy snad kromě harmonického plánu, který se značně liší. Z tohoto důvodu nemůžeme mluvit o fuze, jelikož postrádáme *comes* v dominantní tónině. Oproti přísné fuze zde také chybí závěr, který by nastupoval v původní tónině. Čtyřtaktové téma je v reperi kusi soprán, bas, tenor a alt; druhý díl (provedení) začíná v taktu 22, kde objevíme dlouhou modulační plochu.



Obr. 4 Kvartet *a moll*, III. věta, téma fugy

V této části se autor dostane do *e moll*, nicméně téměř ihned docílí paralelním chromatickým postupem violy a violoncella v taktech 24-29 původní tóniny. Tam zaznívá i hlava tématu, která sekvencovitě s narůstající dynamikou přechází do další části. Proti viole a violoncellu se v primu také objevuje nový tematický materiál (od taktu 25), který současně komunikuje s původním volně imitovaným tématem v sekundu.

Obr. 5 Kvartet a moll, III. věta, takt 25, nový tematický materiál ve vrchním hlase

S taktém 39 pak přichází pianová pasáž. V sekundu zaznívá druhé téma za doprovodu paralelně pohybujících se prvních houslí a violy. Následné trojnásobné opakování hlav tématu střídá v taktech 49-56 klesající melodie violoncella, které doprovází ostatní nástroje. Tento motivický materiál je vzápětí použit v primu, zatímco violoncello hraje hlavní téma. Sedmdesátý druhý takt potom připomene v prvních houslích téma. Následuje stejný notový materiál, který jsme slyšeli ve violoncellu a v primu, tentokrát ale zní ve viole a následně v sekundu. Ve čtvrtém uvedení tohoto tématu hraje violoncello souběžně hlavní téma, které zazní posléze i v primu v devadesátém taktu. Tuto část bychom také mohli označit za poslední díl (závěr) skladby. Nastupuje v paralelní tónině *C dur*, violoncello hraje dlouhý stupnicový postup.

Obr. 6 Kvartet a moll, III. věta, violoncellová melodie – dále zpracovávána v ostatních nástrojích

Od tohoto taktu také začíná postupně řídnout hustota instrumentace, místy nalézáme až homofonní sazbu. Vidíme zde doprovázenou monodii, jak tomu bylo u raných Haydnových kvartetů. Skladatel připravuje velmi atypický závěr. Několikrát se ještě objeví téma, nebo alespoň jeho část. Posluchače upoutá prodleva v basovém hlase v taktech 112-

119, která pozastaví neustálý tok menších notových hodnot. Celé téma naposledy zní v taktu 133 v primu, nikoliv však v původní tónině *a moll*, ale v *d moll*. Po doznění tématu má violoncello psanou prodlevu, kterou drží až do samého závěru. Mezitím si dvakrát odpoví první housle s druhými a violou jednotaktovým motivem, po čtyřech taktech střídajících se tónů pak zazní závěrečný akord *A dur*.

2.3 Smyčcový kvartet *d moll*

2.3.1 I. věta „Adagio“

Pomalá vstupní věta „*Adagio*“ je pochmurnějšího charakteru než u předchozího *Kvartetu a moll*. Stejně jako u první věty předchozího kvartetu vidíme monotematickou část preludiového charakteru s několika obohacujícími motivy, jež dodávají skladbě na pestrosti. Formálně lze větu rozdělit na tři části. Dělení usnadňují harmonické kadence ústící do klamných spojů, kterými začínají nové díly.

V prvním taktu housle představují dvoutaktové hlavní téma skladby s paralelním doprovodem violy a violoncella. V osmém taktu se dočkáme tonálního zopakování tématu v basovém partu ústícím do taktu 12, kde si můžeme všimnout jednotaktového motivu v sekundu, který Ryba dále rozvine v taktech 25-37. V první části skladby se opakuje stejný instrumentační koncept jako na začátku, tedy téma doprovázené dvěma nástroji v paralelním pohybu. 21. takt nás přivede do mollové subdominanty *g moll*, ve které zazní hlavní téma v altu. Tónika se vrací až v taktu 32, kde autor pracuje s již použitým motivem z taktu 12. Následuje synkopická plocha vedoucí do dílu B v taktu 49. Zde bychom očekávali paralelní tóninu *F dur*, do které ústí předchozí harmonická kadence, skladatel nás nicméně překvapí klamným spojením do tóniny *Des dur*.

Obr. 7 Kvartet *d moll*, I. věta, úvod – dvoutaktové téma v primu

Obr. 8 Kvartet *d moll*, I. věta, klamný spoj – začátek dílu B (takt 49)

V následující části Ryba pracuje s hlavním tématem v harmonicky složitějších postupech. V 63. taktu dochází k monodickému doprovodu primu, který tok skladby uklidňuje po chromaticky laděné předchozí ploše. V taktu 73 se poprvé objevuje šestiosminový motiv v sopránovém hlasu, který doprovází hlavní téma ve violoncellu, na kterém Ryba později vystaví poslední díl a závěr skladby. Dále vidíme sekvencovitý postup, který vede do akordů E7 a A7, po kterém opět následuje klamný spoj a místo výchozí *d moll* zazní *B dur* v taktu 84. Zde bychom tedy mohli označit poslední díl první věty.

Ryba píše staccatovaný doprovod k hlavnímu tématu a vytváří tak rychlejší spád skladby. Zde se prolínají všechny stavební prvky (hlavní téma i oba motivy) z předchozích částí. Závěr skladby je emotivně velmi vypjatý. Při dodržení dynamického plánu na nás zapůsobí stoupající postup violoncella s proplétajícími se vyššími třemi hlasy, které nás pozvou do posledních sedmi taktů s basovou prodlevou a opakujícím se motivem v prvních houslích. Do závěrečného tónického akordu zakomponoval Ryba pikardskou tercii, pomocí které nás připravuje na pozitivně laděnou druhou větu ve stejnojmenné tónině *D dur*.

Obr. 9 Kvartet *d moll*, I. věta, basová prodleva a závěrečný akord obsahující pikardskou tercii

2.3.2 II. věta „Menuetto poco Allegretto. Canon“

Hravá druhá věta v tónině *D dur* tvoří silný kontrast k úvodní části. Má velkou třídílnou formu s reprízou pomocí *da capo* stejně jako v druhé větě předchozího *Kvartetu a moll*. V této větě Ryba využívá přísné imitační techniky, tedy *kánonu*.

V šestnáctitaktové první části dílu A nastupují hlasy jednotlivě po čtyřtaktích od sopránu po bas. Téma je velmi hravé díky vepsaným skákavým spiccatovým smykům a stoupavé dynamice, která ústí do druhé části dílu A. Ta má opět šestnáct taktů, druhé téma v ní odpovídá předchozímu. Tonální plán je velmi jednoduchý a zároveň účinný. Kombinuje střídání dominantního septakordu *A7* a tónického akordu *D dur*. Téma doprovází přidávající se nástroje, které hrají *pizzicato*.

Obr. 10 Kvartet *d moll*, II. věta, úvod – téma kánonu

Díl B je ve stejnojmenné tónině *d moll*. Zde autor opouští *kánon* a píše převážně homofonně. Do posledních dvou taktů obou repetit vepsal skladatel silnou dynamiku, která oživuje obě periody. První repetice končí na akordu třetího stupně *F dur* a druhá repetice na tónice *d moll*. Druhá věta je posluchačsky nenáročná krátká skladbička, která reaguje na předchozí emotivně vypjatou větu. Nepůsobí ale primitivně díky pečlivě vepsané dynamice a artikulaci. Zároveň plní funkci přípravy na rychlou a poměrně technicky náročnou třetí větu.

2.3.3 III. věta „Allegro. Scherzo“

Závěrečná část nese označení „Allegro. Scherzo“. Po formální stránce se opět díváme na nejednoznačný hudební celek s krátkým motivem, s nímž autor pracuje po celé trvání skladby. Můžeme zde nalézt dvojdílnost, třídílnost, nebo se přiklánět k volné fuze. Po harmonické stránce mnohokrát moduluje do různých tónin a navrácí se do původní *d moll*. Instrumentačně jsou nástroje propleteny krátkými notovými hodnotami, které střídají odlehčenější plochy, ve kterých je vynechán jeden nástroj. Ryba používá přísnou a volnou imitaci motivu, časté jsou synkopické posuvy a polyrytmika. Díky všem těmto aspektům je skladba náročná na souhru interpretů.

Třetí věta zachovává výchozí tóninu *d moll* a v prvních šesti taktech najdeme přísnou imitaci. Jednotlivé hlasy nastupují od prvních houslí po violoncello v jednotaktových rozestupech. Po úvodu Ryba v sedmém taktu využívá dialogu nástrojů. Pokaždé nejprve v jednom taktu zahrají dva hlasy úvodní motiv a v druhém taktu odpoví violoncello stejně krátkým úsekem. Takto pokračuje až do taktu číslo 17. Pokud se pozorně podíváme do notového zápisu, zjistíme, že krátký rytmický prvek,²⁹ na kterém skladatel postavil celou větu, se objevuje až na pár výjimek v celé skladbě kromě závěrečné části. V taktu 20 se poprvé objeví synkopický doprovod primu a violy. Dále nacházíme velké množství sekvencí, například mezi takty 33 a 39.



Obr. 11 Kvartet *d moll*, III. věta, úvod – imitace

Pokud bychom se přiklonili k třídílnému dělení skladby, díl B by začínal taktem 40. Po delším úseku nám autor nabízí rozsáhlejší pianovou plochu a podsouvá pozměněný motiv (opět v *d moll*). Následuje kadence, která končí *crescendem* a pokračuje původním motivem.

²⁹ Například hned první takt v primu.

V šedesátém taktu přichází pianissimová pasáž s odlehčeným doprovodem sekundu a violy. Po tomto úseku se střídá motiv v basovém a altovém hlase za synkopického doprovodu primu a violy. Ryba následně pokračuje až do taktu 125 převážně se třemi nástroji. Vypouští violoncello nebo violu. Až v posledním zmíněném taktu pak zaznívají najednou všechny hlasy ve forte a v tomto dynamickém plánu setrvávají až do *codové* části posledních jedenácti taktů.

Obr. 12 Kvartet *d moll*, III. věta, ukázka práce s tématem a doprovodem

Na *codu* se připravuje krátkou třítaktovou basovou prodlevou v taktech 135-137 a pizzicatovým doprovodem hlavního motivu v taktech 141-147. Ryba končí skladbu dlouhými notovými hodnotami s homofonní sazbou a pikardskou tercií v závěrečném akordu *D dur*.

3 *Flétnové kvartety C dur a F dur*

3.1 **Okolnosti vzniku**

Flétnové kvartety pocházejí z roku 1811. Ryba je komponoval v nelehké době. V tomto roce došlo ke státnímu bankrotu způsobenému následky napoleonských válek. Zboží se zdražilo na pětinasobek dřívější hodnoty a stále stoupalo na ceně. Mše se sloužily bez hudby, aby kůr nemusel platit Rybu za dirigování a hraní na varhany. Tíživou finanční situaci ztěžovalo i zaopatřování dvou synů na studiích. Kvartety nejspíše zamýšlel na prodej, jak to dělal při studiích v Praze. Patrně se mu to nepodařilo, jelikož se v jeho pozůstalosti našel jen autograf. Kvartety jsou technicky poměrně náročné, určitě je nezamýšlel provádět v Rožmitále. [2]

Přes všechny chmury doby, ve které oba *Flétnové kvartety* vznikaly, jsou laděné optimisticky. Vyzařuje z nich klasicistní struktura vět a přehledná sazba nástrojů. První věty jsou v předklasické sonátové formě – evoluční část není tak rozsáhlá. Témata nemají tak velký kontrast jako pozdně klasické sonáty známých skladatelů. Přesto jsou tyto dvě skladby důkazem Rybovy skvělé kompoziční práce. Mohli bychom je připodobnit obsahově k čtyřem *Flétnovým kvartetům* Wolfganga Amadea Mozarta. Jsou si podobné jak délkou, tak stavebně. Pravděpodobně se už nedozvíme, zdali se mohly stát pro Rybu předlohou.

3.2 **Flétnový kvartet C dur**

3.2.1 **I. věta „Allegro maestoso“**

Úvodní věta kvartetu navozuje pocit bezstarostné hudby. Pozitivně laděným tématům dopomáhá k hravosti tónina *C dur*. Nástroje jsou instrumentačně vyrovnané a každý hlas se dostane k přednesu některých částí témat. Označení první věty je „Allegro maestoso“, tedy rychle, majestátně, vesele – jednoznačně to odpovídá charakteru skladby. Forma je sonátová s absencí závěrečného tématu a s poněkud krátkou evolucí. Krátké provedení supluje částečně už v závěru expozice, kde rozvíjí hlavní téma. Zároveň v repríze pracuje s instrumentací a nejedná se tak o pouhé zopakování expozice. I W. A. Mozart se při komponování evolučních ploch držel často zkrátka a nahrazoval je jiným způsobem, podobně jako Ryba.

Hlavní téma přináší flétna od prvního taktu. Na flétnu navazují housle a ty opět střídá flétna. Převažuje homofonně laděný doprovod zbylých nástrojů. Po lomených oktávách sopránového hlasu v taktu patnáct doznívá úvodní téma a skladatel se dostává do oblasti hlavního tématu, kde violoncello dostává větší prostor k prosazení. Po *ritardandu* a společné koruně všech nástrojů se objevuje v taktu třicet tři vedlejší téma v basovém hlase. To má hravější charakter, kterého Ryba dociluje šestnáctinovými hodnotami a střídajícími se vázanými a krátkými notami. Pokud se pozorněji podíváme do not, violoncello je nyní zapsáno skladatelem v klíči G. Avšak nemůže znít v zapsané oktávě, poněvadž je to technicky neproveditelné. „(...) v použití klíče G nebylo však dříve jednoty a ještě dnes tu a tam skladatelé pro jistotu při jeho užití připisují „notace shodná se zvukem“, nebo „psáno jak zní“, neboť v klasicistním období byly noty v houslovém klíči, jemuž předcházela klíč basový, hrány o oktávu níže (zněly tedy jako na Corno in C), kdežto noty v houslovém klíči, jemuž předcházela klíč tenorový, byly hrány ve shodě s notací (tedy jako klarinet in C).“ [9]

V taktu třicet osm se poprvé objevuje sekundový motiv, který je hojně obsažen v provedení této věty. V taktu čtyřicet osm bychom očekávali závěrečné téma, nicméně Ryba se ubírá do dominantní tóniny *G dur* a přichází opět flétna s hlavním tématem, které v další ploše autor dále rozvíjí.



Obr. 13 Kvartet C dur, I. věta, začátek hlavního tématu



Obr. 14 Kvartet C dur, I. věta, takt 33, Vedlejší téma



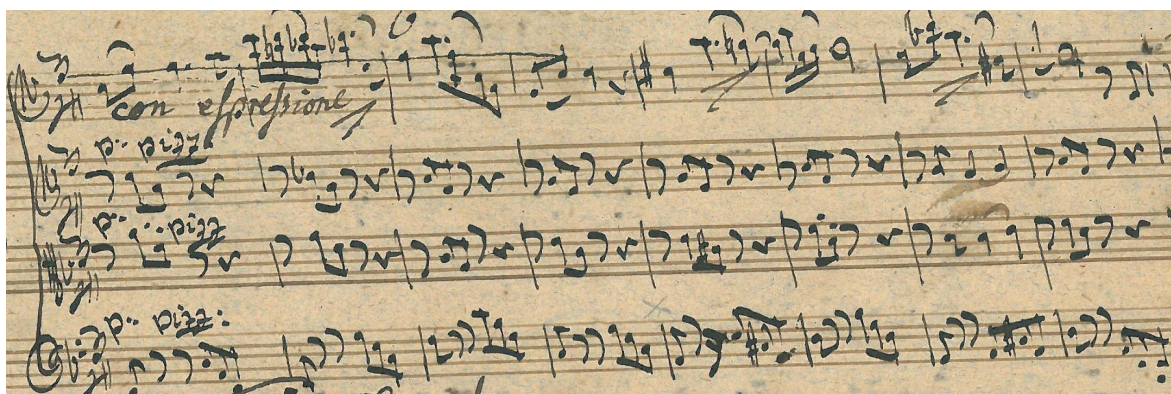
Obr. 15 Kvartet C dur, I. věta, takt 38, sekundový motiv z vedlejšího tématu

Na konci expozice (takt 79) je psaná repetice, po které přichází provedení, které začíná ve stejnojmenné tónině *c moll*. Ryba moduluje do vzdálenějších tónin a používá nejrůznější motivicko-tematickou práci. Z počátku evoluční části využívá sekundového motivu z vedlejšího tématu a střídá jej mezi hlasy. Poté moduluje do *As dur* a ve viole zní část hlavního tématu. Zaznívají postupně části předešlých témat. Před provedením (takt 109) se znovu opakuje sekundový motiv střídající se ve všech nástrojích, který ústí do třítaktové kadence flétny – ta končí na kvintě dominantního akordu *G dur* k výchozí *C dur*. Tímto se z krátkého provedení dostává Ryba do reprízy.

Jako ozvláštňení v jinak pouze opakujících se částech expozice skladatel mění instrumentaci a rozvržení úloh jednotlivých nástrojů. Hlavní téma opět přednese flétna, kterou střídá violoncello. Po chvíli přichází zajímavá basová prodleva, nad kterou se klene úryvek hlavního tématu, které si vyměňují flétna a viola. Poté přichází violoncello hrající hlavní téma, tentokrát v doprovodu flétny, která má vypsané stoupavé obraty akordů. Ryba v poslední části první věty tonálně vybočuje a v taktu sto čtyřicet šest místo původního violoncella hraje vedlejší téma viola. Počínaje taktem sto šedesát dokonce přináší delší synkopickou plochu, která doprovází sekundové motivy vedlejšího tématu. Další úsek skladby je exponovanější pro flétnu, zatímco ostatní nástroje plní funkci doprovodu. To se mění s partem violoncella (takt 186), které opakuje jeden z motivů hlavního tématu a nástroje dostávají vyváženější instrumentaci. Závěr skladby je neobvykle v klidné dynamice a bez vypjatých pasáží, končí tonálně akordem *C dur*.

3.2.2 II. věta „Andante poco Adagio“

Po první motivicky bohaté větě přichází druhá část „*Andante poco Adagio*“ v subdominantní tónině *F dur*. Na posluchače jistě zapůsobí odlehčená, snadno srozumitelná melodická linka flétny, kterou po většinu skladby doprovází housle, viola a violoncello *pizzicatem* často komplementárními rytmy. Celá skladba působí jako operní árie. Třídílnost druhé věty jasně ohraničují tóniny, přičemž střední díl je v tónině *C dur*. Avšak ani v první části se Ryba nedrží striktně tóniny *F dur*. Na malé ploše dvou period vystřídá tóniny *d moll*, *B dur*, a nakonec plynule přejde do druhé části v *C dur*. Nad harmonickým doprovodem smyčcových nástrojů zní vkusně napsaná flétnová melodie vokálního charakteru.



Obrázek 1 Kvartet *C dur*, II. věta, úvod – melodie a doprovod tvořící komplementární rytmus

Prostřední díl je kontrastní jak v melodice, tak v instrumentaci. *Pizzicato* smyčcových nástrojů nahrazuje *coll'arco* a silnější dynamika. Ke konci druhé části má violoncello krátkou třítaktovou kadenci stupnicovitého charakteru, která má za cíl navodit zpět výchozí náladu. Jedná se tedy o předěl na poslední část skladby. Ve dvacátém šestém taku Ryba rozepisuje do hlasů akord *C dur*, který je vnímaný jako dominanta k výchozí tónině *F dur*, do které se autor na poslední část vrací.

Třetí, závěrečný díl má podobnou náladu, jako díl první. Opět převládá *pizzicato* doprovodných hlasů. Autor zde nicméně vepisuje ozvláštňující prvek pauz, který zvyšuje napětí a přerušuje flétnovou melodii. Skladatel už pouze harmonicky vybočuje, zůstává však ve výchozí tónině *F dur*. Před úplným závěrem zaznívá dvoutaktový trylek ve vrchním hlasu následovaný taktovou kadencí a homofonním závěrem všech hlasů v slabé dynamice. Celá tato věta působí přirozeně a celistvě. Ryba si její pomocí krásně vyplnil prostor před závěrečným rondem v rychlém tempu.

3.2.3 III. věta „Finale Allegro“

Závěrečná věta „*Finale Allegro*“ je poměrně náročná na souhrn interpretů. Vyžaduje od hráčů rytmickou přesnost a schopnost reagovat na agogické změny. Hravosti třetí části skladatel dociluje pomocí rychlého tempa, durové tóniny, žertovných dialogů mezi nástroji a snadno zapamatovatelným rondovým dílem. Ryba opět využívá střídání *pizzicata* a *coll'arca* ve smyčcových nástrojích. Dopomáhá si tak i k větším dynamickým rozdílům. Forma závěrečné věty je rondo, přičemž se rondový díl čtyřikrát zopakuje. Kontrastní díly jsou tři a přinášejí nový kompoziční materiál v oblasti melodické i harmonické.

Výchozí tónina poslední věty je *C dur*, ze které skladatel v kupletech odbočuje do tónin jiných. Periodické téma hraje flétna, kterou doprovází *pizzicato* zbylých tří hlasů, následuje čtyřtaktový předěl, ve kterém si předávají krátký motiv housle, viola a violoncello s flétnou. Poté se téma zopakuje, tentokrát však v závěti hrají smyčce *coll'arco* a celá dynamika je tak silnější.

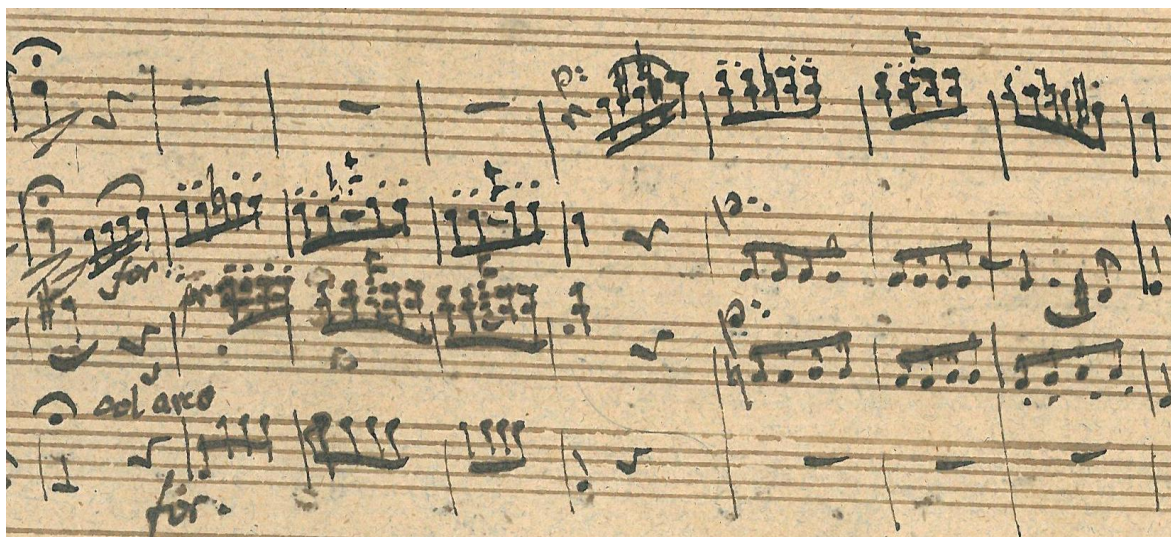


Obr. 16 Kvartet C dur, III. věta, úvod – rondový díl

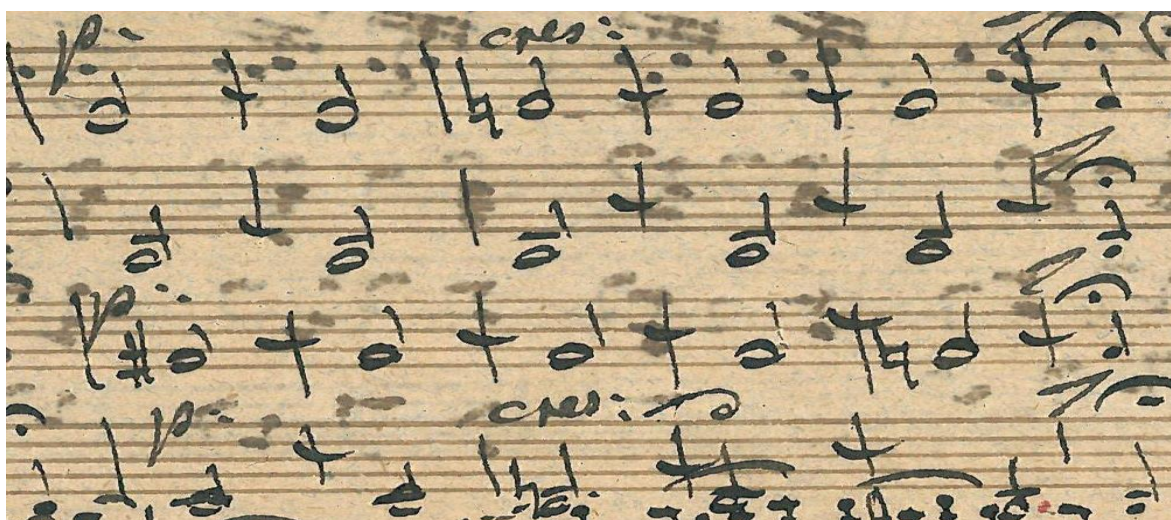
Po doznění tématu v taktu dvacet jedna přichází první kontrastní část ronda. Ryba začíná skromnější instrumentací. Dvě čtyřtaktí si nástroje odpovídají. První končí na akordu *G dur* a druhé na *B dur*, které se stává subdominátou k akordu *Es dur* (tónina této části od taktu třicet šest). O dva takty později flétna hraje nový šestnáctinový motiv, který doprovází *spiccato* houslí a violy. Violoncello v synkopickém rytmu zajímavě doplňuje melodii flétny. Pak se tok skladby pozastaví za pomoci delších notových hodnot a přichází dvě čtyřtaktí podobné začátku tohoto dílu. První však končí na akordu *B dur* (dominantě) a druhý na korunovaném akordu *G dur* – nové tónině. Skladatel pár taktů ještě zachovává podobný charakter notového materiálu, avšak v silnější dynamice. Přichází basová prodleva, nad kterou chromaticky sestupují tři hlasy ústící do rychlého *spiccato* dvojhlasu violy a houslí, ke kterým se přidá prodleva violoncella a pomalu přechází zpět do rondového dílu. Tři takty před koncem tohoto dílu přebírá melodii flétna a bez doprovodu chromaticky sestupnou melodii se vrací do výchozí tóniny *C dur*.

V taktu devadesát jedna se navrácí původní téma, které zazní bez opakování. Po doznění tématu skladatel ve třech taktech zmoduluje do *a moll* – tóniny následujícího druhého kontrastního dílu. Ryba pracuje s novým motivem, který prohazuje mezi jednotlivými hlasy. Nejdříve dvakrát zazní jako čtyřtaktový, posléze pracuje s dvoutaktovou diminucí tohoto motivu. Po šestinásobném zopakování skladatel píše na koruně kvintsextakord tvrdě malého akordu *C7*, pomocí kterého Ryba moduluje do tóniny *F dur*, ve které pokračuje až do závěru této části. Předešlý motiv použije i zde, pouze však jako doprovod pro zpěvnou flétnu. Následuje střídání akordů *F dur* a *C dur*, které vedou do koruny a homofonní plochy, která převádí skladbu k původnímu rondovému dílu. Tato

šestitaktová plocha s prodlevou v některém z hlasů se ve třetí větě vyskytuje hned několikrát. Pokaždé pozastaví hudební tok a spojuje dvě části.



Obr. 17 Kvartet C dur, III. věta, takt 102, začátek druhého kontrastního dílu – téma začíná v houslích



Obr. 18 Kvartet C dur, III. věta, takt 143, homofonní plocha – spojovací funkce

Předposlední rondový díl se skládá ze dvou period, přičemž první je lehce melodicky pozměněna, harmonie však zůstává stejná. Druhá je zajímavá tím, že housle hrají s flétnou v oktávě tutěž melodií, což předjímá charakter posledního kupletu, který je instrumentálně nejnáročnější. Do tóniny *F dur*, ve které zní poslední předposlední díl skladby, se skladatel dostává během čtyř taktů, které končí na dominantě k *F dur*. Ze začátku dílu C se prosazují hlavně housle šestnáctinovými pasážemi, flétna s ostatními nástroji zastává funkci

doprovodu. Spád skladby je najednou rychlejší. Housle střídá viola s violoncellem v taktu sto osmdesát a v taktu sto devadesát pět se flétna ujímá hlavní melodické linky. Po lomených oktávách Ryba opět používá pro pozastavení toku skladby několikataktovou basovou prodlevou a homofonní sazbu vrchních hlasů. Následuje několik taktů, které notovým materiálem vychází z předchozích částí, poté flétna chromatickým postupem dovede harmonii na *G7* – dominantu výchozí tóniny *C dur* – a zaznívá naposledy původní téma opět se zdvojenou melodickou linkou v závěti.

3.3 Flétnový kvartet *F dur*

3.3.1 I. věta „Allegretto“

Úvodní věta *Flétnového kvartetu F dur* působí odlehčeným dojmem. Zasněné hlavní téma, které uvádí líbezný tónbr příčné flétny, rozvíjí autor celou skladbu. Jako u předešlé první věty *Kvartetu C dur* je forma sonátová se stejnými kompozičními principy. Krátká evoluční část je doplněna rozšířenou expozicí a odlišně zinstrumentovanou reprízou. Kontrast témat je zde o něco vyšší než u předešlé skladby.

Ryba si hned na začátku hraje s metrem, které pozastavuje korunami (pocit snu). Následuje ostrý dynamický kontrast. Hlavní téma pokračuje do taktu šestnáct. Dále v oblasti hlavního tématu přibývá několik korunovaných míst, které ústí do rozloženého akordu ve violoncellu v taktu dvacet. Po korunovaném akordu *A dur* (takt 22), zazní dominanta (*E7*) k *a moll*, což je třetí stupeň výchozí tóniny *F dur*. Taktem třicet čtyři Ryba znovu připomíná a vrací motivy ze začátku skladby. Následuje flétnová pasáž – vedlejší téma (dominantní tónina *C dur*), které se částečně podobá úseku v osmém až třináctém taktu hlavního tématu. Od taktu čtyřicet tři skladatel píše dialog mezi flétnou a violou, které si odpovídají prvním motivem hlavního tématu. Tuto rozpravu nástrojů podporují violoncello s houslemi akordickým doprovodem v osminových hodnotách. Poté se ještě vrátí vedlejší téma, které je opět v *C dur* (dominantní tónině). Expozice je zakončena šestiosminovým stupnicovým motivem, se kterým Ryba pracuje i v dalších částech a kterým také odděluje všechny tři části od sebe. Celá expozice je pak repetována a hraje se dvakrát. Obě témata jsou důkladně prokomponovaná a některé rytmicko-melodické prvky mají společné. Vypovídá to o Rybově kompoziční vyspělosti.



Obr. 19 Kvartet F dur, I. věta, úvod – začátek hlavního tématu



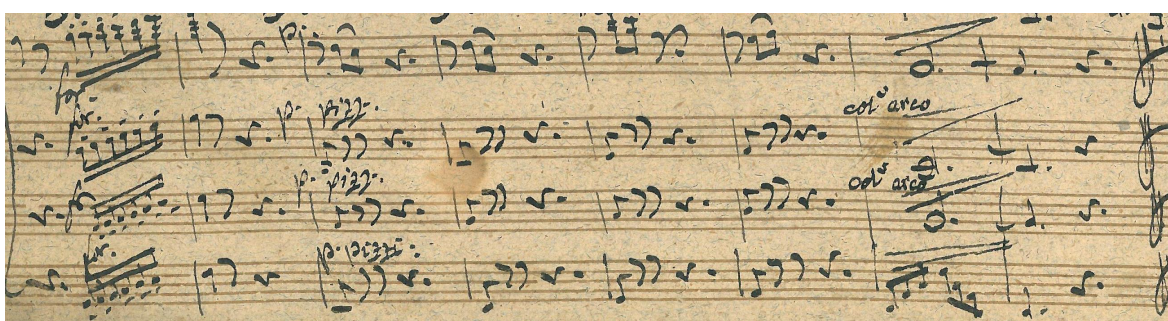
Obr. 20 Kvartet F dur, I. věta, takt 35, úryvek vedlejšího tématu

Provedení začíná zmíněným stupnicovým motivem šesti šestnáctinových not, které se prolínají nástroji. V taktách 78-91 se opět objevuje práce s úvodním motivem hlavního tématu, který je však více modulován a končí na koruně. Následuje třítaktová kadence příčné flétny a tónina *A dur*, po které opět přechází do dalších tónin. Skladatel znovu pracuje podobně jako na začátku evoluce, dialog ovšem probíhá mezi krajními hlasy za ostinátního doprovodu violy a houslí. Konec provedení nám oznamuje synchronně napsaná stupnice *C dur* ve všech hlasech, kterou jednou zopakuje flétna.



Obr. 21 Kvartet *F dur*, I. věta, takt 78, ostinátní doprovod a dialog vrchních dvou hlasů

V repríze upravuje Ryba některé melodie v jiných hlasech, než tomu bylo v expoziční. Například v taktu sto dvacet housle přebírají vedlejší téma místo flétny. Vrací se výchozí tónina první věty *F dur*, mění se i doprovodná složka. Můžeme si všimnout více zahuštěné sazby a bohatší harmonie. V taktu sto třicet šest propojuje šestiosminový motiv s motivem z hlavního tématu. Dále prokomponovává předchozí materiál. Dvakrát zaznívá vedlejší téma, mezi kterým se objevuje ve violoncellovém partu úryvek hlavního tématu. Závěr skladby (od taktu sto osmdesát dva) se pohybuje v homofonních postupech všech hlasů, které hrají rozložené akordy *C dur*. Vrchním tónem dohrané stupnice všech nástrojů však nekončí skladba. Ryba ještě dopřává posluchačům zopakování úvodní části hlavního tématu, drží se už ale na tónickém akordu. Přípravuje tak skladbu na přechod do druhé části, který není tak razantní právě díky těmto závěrečným taktům v klidnějším tempu.



Obr. 22 Kvartet *F dur*, I. věta, takt 189, závěr první věty

3.3.2 II. věta „Hongroise avec variation“

Po první větě se Ryba přesouvá k variační části s názvem „*Hongroise avec Variation*“. Jedná se o ornamentální variace s dvouperiodickým hlavním tématem, který autor vepisuje do partu příčné flétny. „Uherské“ téma zpracovává dále v pěti variacích, kde se postupně střídají jednotlivé nástroje hrající variované téma. Tónina je *F dur*, tedy

subdominantní k výchozí *C dur*. Tempo druhé věty je pomalejšího tanečního charakteru ve dvoučtvrtém taktu.

Pod partem vrchního hlasu Ryba připsal náladu tématu – *Sotto voce* neboli tiše, polohlasem. Tanečnosti dosahuje skladatel výrazným tečkovaným rytmem a přírazy melodické linky, prostým doprovodem a snadno srozumitelnou harmonií. Hlavní téma je rozděleno do dvou symetrických osmitaktových period. První zachovává tóninu a druhá přechází tóninovým vybočením do durového šestého stupně *D dur*, ze kterého se navrácí pomocí kadenci zpět do tóniny druhé věty.



Obr. 23 Kvartet *F dur*, II. věta, úvod – začátek tématu

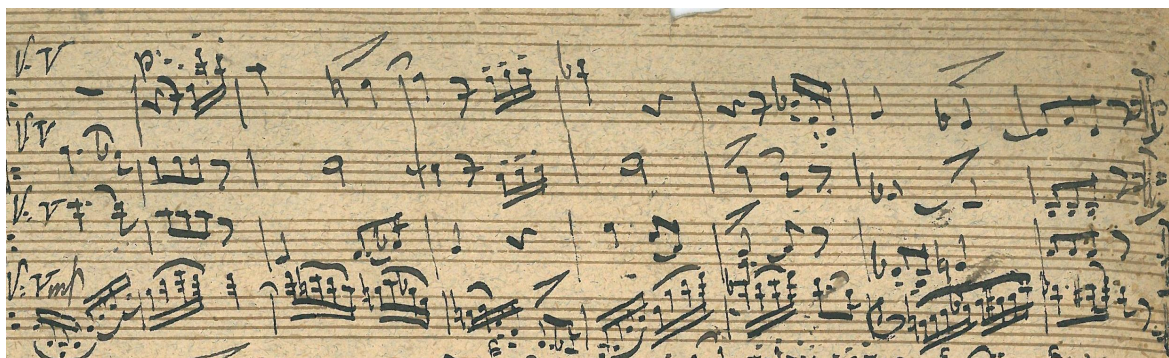
V první variaci se melodie přesouvá do houslí, které doprovází ostatní hlasy různými rytmickými motivy. V druhé části používá Ryba synkop v melodickém hlase, pomocí kterých naruší metrum této části.

Druhá variace patří opět příčné flétně, která hraje synkopickou melodii – tu doprovází violoncello a viola *pizzicatem*. Housle se přidávají přibližně v polovině melodie a s flétnou hrají tentýž part o oktávu níž. Podobně tomu je i v druhé repetici této variace.

Viola se nyní stává nositelem melodie a třetí variace lehce mění dosavadní tok skladby. Ryba zde často používá komplementární rytmus, který vytváří pocit rychlejšího tempa. Flétna zdobí melodii violy delšími hodnotami.

Předposlední, tedy čtvrtá variace je charakteristická virtuóznějším pojetím flétny, která nyní hraje variovanou melodii. Mění se i doprovod, který se vrací k původnímu *staccatovému* charakteru.

V poslední variaci se dostává konečně i na violoncello. Melodie zní více jako kantiléna. Viola a housle mají spíše doprovodný význam. Flétna je zajímavější. Ryba jí píše vlastní melodii, která koresponduje s violoncellem a někdy se s ním dostává do dvojhlasu.



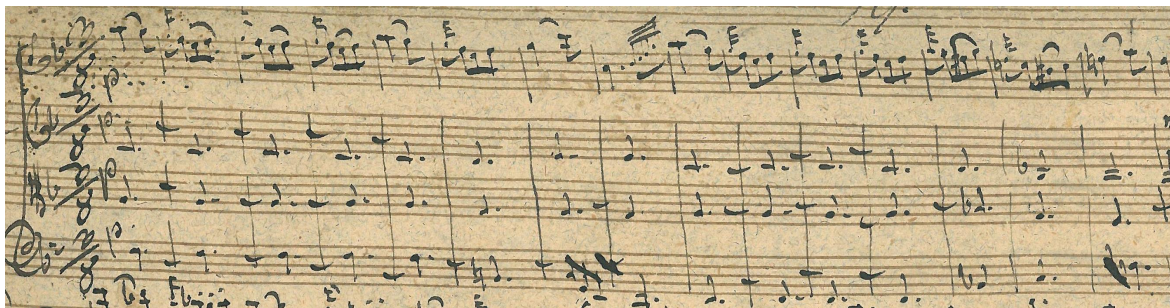
Obr. 24 Kvartet *F dur*, II. věta, první repetice páté variace

Nakonec Ryba nechá ještě jednou zaznít původní téma, tentokrát však bez repetice, díky čemuž zbytečně skladbu nenatahuje. Mění lehce instrumentaci. Violoncello hraje *pizzicatem* první dobu, na kterou odpovídají střední hlasy osminovými hodnotami. Úplný závěr skladby tvoří posledních šest taktů, před kterými skladatel vytváří korunované tři akordy. Posledních šest taktů se drží v *F dur*, na kterém roztomilá druhá věta končí.

3.3.3 III. věta „Finale, Presto“

„*Finale, Presto*“ v tříosminovém taktu je poslední větou *Kvartetu F dur*. Svěží nálada věty se odvíjí od rychlého tempa. Sonátová forma je v tomto případě zcela očividná. Hlavní téma je periodické. V předvětí se otevírá na dominantě *C dur* a v závětí se uzavírá na tónice *F dur*. Doprovod je prostý, bez zbytečného přikrášlování, které by škodilo průzračnému vyznění hlavního tématu. Po první periodě hrají housle lehce harmonicky pozměněnou melodii, kterou přebírá zpět flétna a v podobném duchu pokračuje do taktu třicet. Zde hrají vrchní tři nástroje držené tóny a skladbu žene vpřed violoncello s motivem tří osmin s přírazem na první době, který pochází z hlavního tématu. Proudění hudby se pozastaví na koruně v taktu čtyřicet jedna na akordu *G7* – dominantním septakordu k *C dur*, ve které zní vedlejší téma. Vedlejší téma hrají střídavě flétna a housle, flétna pak přebírá melodii a vede ji do taktu padesát devět, ve kterém nám opět zní původní tematický motiv ve violoncellu a flétně. Před repeticí zapisuje Ryba do violoncellového partu dlouhou prodlevu, nad kterou

střední hlasy hrají drobné figury a flétna přebírá melodickou linku, kterou směřuje k opakování celé expozice.



Obr. 25 Kvartet *F dur*, III. věta, úvod – hlavní téma

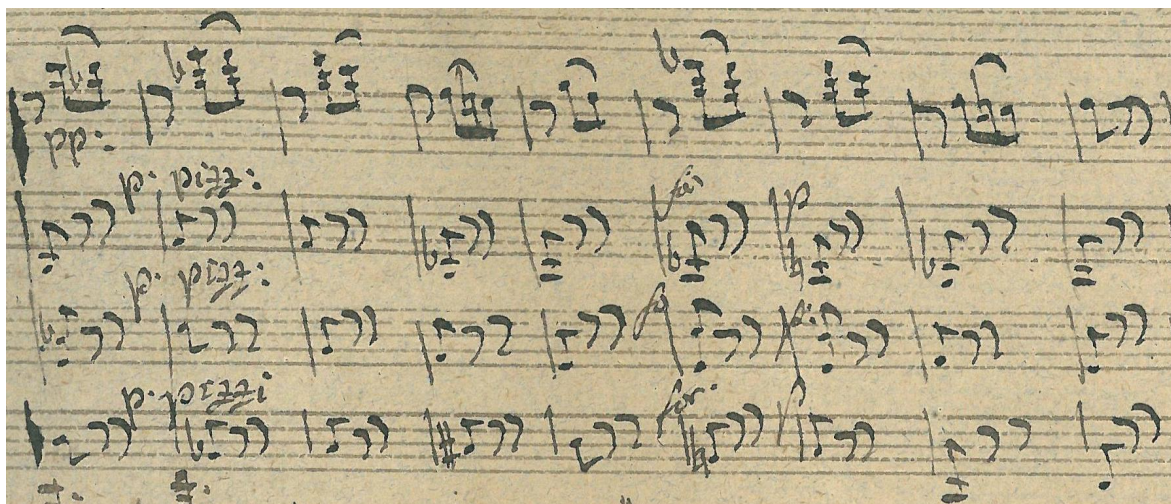


Obr. 26 Kvartet *F dur*, III. věta, takt 47, vedlejší téma

Provedení začíná kánonicky. Ve všech hlasech (od vrchního po spodní) postupně po dvoutaktích zaznívá charakteristická část hlavního tématu. Postupně se prokomponovává ke čtyřtaktí (takt 116-120) které nenápadně připomíná rytmickou složku hlavního tématu z první věty tohoto kvartetu. Flétna pak několikataktovou sólovou plochou uvádí homofonní a agresivnější úsek spodních tří hlasů, které ukončují krátkou evoluční střední část. Zajímavé je, že Ryba v provedení vůbec nepracuje s notovým materiálem vedlejšího tématu, nejspíše kvůli malému rozsahu této věty.

V repríze zaznívá takřka doslovné opakování úvodního tématu, po jehož doznění přebírají tentýž materiál housle a se dvěma spodními hlasy vedou skladbu do sekvencí se znatelným použitím komplementárního rytmu violoncella a flétny od taktu sto padesát čtyři. V taktu sto sedmdesát dva Ryba nechává po delší pauze zaznít vedlejší téma skladby, tentokrát ve výchozí tónině *F dur*. Instrumentačně propůjčuje na pár taktů melodii houslím a flétna závěrečné sestupné čtyřtaktí dvakrát zopakuje. Autor opět užívá své oblíbené basové prodlevy, nad kterou naposledy zní torzo hlavního tématu a zůstává v konečné *F dur*.

Nečekaně ale přichází ještě jakási codová část. V ní zaznívá pozměněné hlavní téma z první věty tohoto kvartetu, které už nastínil jednou. Poté se v posledních pár taktech vystřídají nástroje s tonálními rozklady a ukončí závěrečnou část kvartetu.



Obr. 27 Kvartet F dur, III. věta, takt 210, citace hlavního tématu z první věty

3.4 Srovnání kvartetů

Mezi mnou rozebíranými kvartety je časový odstup deseti let. Zatímco *Smyčcové kvartety a moll a d moll* jsou komponovány v barokním duchu – vidíme zde hojně využívání imitace, nejednoznačné členění skladby, prolínání monotematických melodií či polyfonní práci s hlasy, mladší *Flétnové kvartety C dur a F dur* jsou svojí strukturou ryze klasicistní. Sonátové formy prvních vět jsou pečlivě vypracovány. V druhé větě se vyskytuje vícedílnost či taneční variace, ve třetí rondo a sonátová forma. Také kompoziční styl odpovídá klasicistnímu cítění. Instrumentace je často postavena na doprovázení melodie. Ve *Smyčcových kvartetech* je patrná chmurnější nálada, která působí méně srozumitelným dojmem. *Flétnové kvartety* jsou na druhou stranu radostné, převládá v nich durová tónina. Pozdnější kvartety mají méně rozvleklou stavbu vnitřních částí a působí o něco více uceleněji.

Oba páry kvartetů spojuje Rybův smysl pro detail. Propracovanost jednotlivých částí je jednotícím prvkem těchto skladeb. Často užívá basové prodlevy, nad kterou klene ostatní hlasy. Kvartety spojuje také vypracování jednotlivých nástrojů – žádný hlas není méně podstatný než jiný. Důvod, kvůli kterému vznikly tyto skladby, je stejný, a to tíživá finanční

situace Jakuba Jana Ryby, prvně jako studenta, podruhé jako otce, který vydržuje syny na škole a okolnosti let nenahrávají lepším zítřkům.

Je velká škoda, že se nezachovala další kvartetní tvorba Jakuba Jana Ryby. Je dost možné, že před svou smrtí, kdy cíleně páčil svoje díla, odstranil jediné prameny některých dalších kvartetních kompozic. Nicméně se nám zachovaly čtyři krásné skladby pro toto obsazení, ze kterých se můžeme těšit. Pokud si uvědomíme, že Ryba prožil většinu svého života na maloměstě, ve kterém si nemohl dovolit psát rozsáhlá a technicky náročná díla z nedostatku profesionálních interpretů, je úctyhodné, jaké kvality svého komponování dosáhl.

3.5 Ostatní dochovaná kvartetní tvorba

Kromě zmíněných kvartetů se dochoval *Canon Opistabatos oder Krebskanon in Quadricinio (Kánon Opistabatos nebo Račí kánon pro kvarteto)*.³⁰ *Canon Opistabatos* patrně pochází z Rybova mládí. Jedná se nejspíše o studijní kompozici. Na sedmi krátkých částech si mladý skladatel procvičoval práci s melodií – račí postup, inverzi. Druhá část je psaná jako palindrom. Na poslední stránce najdeme krátkou skladbičku pro dvoje housle – *Račí kánon*. Jeden hráč hraje part tak jak je napsán, druhý houslista si notový zápis obrátí vzhůru nohama a začíná „od konce“.

Poslední dochovanou kvartetní skladbou je přeinstrumentované *Duo pro housle a klavír – „Andante poco Adagio con variazioni“*, nikoliv však samotným Rybou, ale neznámým autorem. Dochoval se opis tohoto přepracovaného díla ze srpna roku 1966. Skladba je úhledně rozepsána do jednotlivých partů.³¹

³⁰ Notový materiál je uložen v archivu Českého muzea hudby pod pořadovým číslem XXVII-D-33.

³¹ Notový materiál je uložen v archivu Českého muzea hudby pod pořadovým číslem XXXVI-D-535.

Závěr

O aktuálnosti tohoto tématu není pochyb. František Ostrý svoji disertační práci z roku 2019 na pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně věnoval *Instrumentálnímu stylu Jakuba Jana Ryby se zaměřením na tvorbu orchestrální*.

Český kantor Jakub Jan Ryba je název diplomové práce Marty Šimáčkové, která ji v roce 2003 psala na katedře hudební výchovy Univerzity Karlovy. Další dvě bakalářské práce vznikaly v roce 2017 a 2019. Jana Sotolářová psala bakalářskou práci na hudební fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na téma *Jakub Jan Ryba a jeho houslový koncert F-dur*. Markéta Štruncová pro změnu zpracovávala edice dvou Rybových skladeb. Její práce z roku 2019 nese název *Salve Regina a Smyčcový kvartet a moll Jakuba Jana Ryby uložené v ODH MZM v Brně*.

Dne 23. 12. 2020 se odehrál streamovaný koncert, ve kterém zazněl *Flétnový kvartet F dur* v interpretaci Zemlinského kvarteta s flétnistou Janem Ostrým. I tato skutečnost utvrzuje v aktuálnosti mnou zvoleného tématu.

Anthonea Musica s.r.o. uspořádala již tři ročníky festivalu Jakuba Jana Ryby.³²

Společnost Jakuba Jana Ryby sídlící v Rožmitále pod Třemšínem výrazně propaguje Rybovo jméno do širšího povědomí svojí rozsáhlou činností.

Po roce 2010 vyšlo mnoho nahrávek, které obsahovaly Rybovy skladby. Vydavatelství Nibiru například v roce 2019 vydalo CD obsahující *Koncert pro violoncello a orchestr C dur* a *Koncert pro lesní roh a orchestr Es dur*. Rok předtím vyšlo ve vydavatelství Českého rozhlasu CD s nahrávkami *Houslového koncertu D dur* a *Violoncellového koncertu C dur*.

Mým cílem bylo zjistit, jak se Ryba jako skladatel dokázal vypořádat s kompozicemi kvartetů. Pomocí analýzy jsem zjistil mnoho informací o zmiňovaných skladbách. Podařilo se mi rozebrat formy skladeb, kompoziční principy a přidal jsem notové ukázky důležitých

³² <https://www.rybuvfestival.cz>

míst v jednotlivých větách. Při porovnávání kvartetů jsem vyzdvihl podobnosti a rozdíly, které charakterizují autorovy flétnové a smyčcové kvartety.

Na mojí bakalářskou práci by mohli navázat další studenti, kteří mohou tyto kvartety rozebrat po stránce interpretační, případně díla srovnat s kompozicemi Rybových současníků, ať už lokálních nebo zahraničních. Bylo by také přínosné věnovat se další světové komorní hudbě, která nebyla doposud zpracována. Existuje mnoho krásné Rybovy komorní hudby, která si jistě zaslouží více pozornosti.

Seznam použitých informačních zdrojů

- [1] HOYEROVÁ, Ivana. *Jakub Jan Ryba*. Rožmitál pod Třemšínem: Společnost Jakuba Jana Ryby, 2015. ISBN 978-80-86767-12-3.
- [2] BERKOVEC, Jiří. *Jakub Jan Ryba*. Jinočany: H & H, 1995. Musica. ISBN 80-85787-97-0.
- [3] RYBA, Jakub Jan. *Můj život a hudba*. Ed. Věra Smolová. Rožmitál pod Třemšínem: Společnost Jakuba Jana Ryby, 2005. ISBN 80-7050-476-5.
- [4] Příspěvatelé Wikipedie, *Karl Ditters von Dittersdorf* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2021, Datum poslední revize 8. 03. 2021, 15:11 UTC, [citováno 17. 04. 2021]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl_Ditters_von_Dittersdorf&oldid=19588666>
- [5] Příspěvatelé Wikipedie, *Václav Pichl* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 30. 11. 2020, 12:24 UTC, [citováno 17. 04. 2021]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=V%C3%A1clav_Pichl&oldid=19217866>
- [6] Příspěvatelé Wikipedie, *Jan Křtitel Krumpholtz* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2021, Datum poslední revize 14. 04. 2021, 03:48 UTC, [citováno 17. 04. 2021]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_K%C5%99titel_Krumpholtz&oldid=19709909>
- [7] Příspěvatelé Wikipedie, *Jan Křtitel Kuchař* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 23. 09. 2020, 04:44 UTC, [citováno 17. 04. 2021]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_K%C5%99titel_Kucha%C5%99&oldid=19016197>

- [8] ŠTRUNCOVÁ, Markéta. *Salve Regina a Smyčcový kvartet a moll Jakuba Jana Ryby uložené v ODH MZM v Brně* [online]. Brno, 2019 [citováno 23. 03. 2021]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/z2ngk/>>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jana Perutková.
- [9] RYCHLÍK, Jan a Jarmil BURGHAUSER. *Moderní instrumentace: vyšší orchestrační technika jednotlivých hudebních nástrojů*. Praha: Panton, 1968.

Seznam příloh

Příloha A – notové materiály

1. Notový materiál kvartetů

Seznam obrázků

Obr. 1 Kvartet a moll, I. věta, hlavní téma v druhých houslích.....	24
Obr. 2 Kvartet a moll, I. věta, melodicko-rytmický motiv v taktu 26 v sekundu.....	24
Obr. 3 Kvartet a moll, II. věta, úvod – hemioly.....	25
Obr. 4 Kvartet a moll, III. věta, téma fugy	26
Obr. 5 Kvartet a moll, III. věta, takt 25, nový tematický materiál ve vrchním hlase	27
Obr. 6 Kvartet a moll, III. věta, violoncellová melodie – dále zpracovávána v ostatních nástrojích.....	27
Obr. 7 Kvartet d moll, I. věta, úvod – dvoutaktové téma v primu.....	29
Obr. 8 Kvartet d moll, I. věta, klamný spoj – začátek dílu B (takt 49).....	29
Obr. 9 Kvartet d moll, I. věta, basová prodleva a závěrečný akord obsahující pikardskou tercii	30
Obr. 10 Kvartet d moll, II. věta, úvod – téma kánonu	30
Obr. 11 Kvartet d moll, III. věta, úvod – imitace.....	31
Obr. 12 Kvartet d moll, III. věta, ukázka práce s tématem a doprovodem.....	32
Obr. 13 Kvartet C dur, I. věta, začátek hlavního tématu	34
Obr. 14 Kvartet C dur, I. věta, takt 33, Vedlejší téma	35
Obr. 15 Kvartet C dur, I. věta, takt 38, sekundový motiv z vedlejšího tématu.....	35
Obr. 17 Kvartet C dur, III. věta, úvod – rondový díl.....	38
Obr. 18 Kvartet C dur, III. věta, takt 102, začátek druhého kontrastního dílu – téma začíná v houslích	39
Obr. 19 Kvartet C dur, III. věta, takt 143, homofonní plocha – spojovací funkce	39
Obr. 20 Kvartet F dur, I. věta, úvod – začátek hlavního tématu.....	41
Obr. 21 Kvartet F dur, I. věta, takt 35, úryvek vedlejšího tématu	41
Obr. 22 Kvartet F dur, I. věta, takt 78, ostinátní doprovod a dialog vrchních dvou hlasů	42
Obr. 23 Kvartet F dur, I. věta, takt 189, závěr první věty.....	42
Obr. 24 Kvartet F dur, II. věta, úvod – začátek tématu.....	43
Obr. 25 Kvartet F dur, II. věta, první repetice páté variace	44
Obr. 26 Kvartet F dur, III. věta, úvod – hlavní téma	45
Obr. 27 Kvartet F dur, III. věta, takt 47, vedlejší téma.....	45
Obr. 28 Kvartet F dur, III. věta, takt 210, citace hlavního tématu z první věty.....	46