

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**KLAVÍRNÍ TVORBA JOSEFA MYSLIVEČKA;
PŘEHLED A ANALÝZA**

Ráchel Skleničková

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský a prof. František Malý

Oponent práce: doc. Boris Krajný

Datum obhajoby: 7. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER´S THESIS

**PIANO WORK OF JOSEF MYSLIVEČEK;
RUN THROUGH AND ANALYSIS**

Ráchel Skleničková

Thesis Supervisors: Prof. Ivan Klánský & Prof. František Malý

Thesis Opponent: Doc. Boris Krajný

Date of thesis defense: 7. 9. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

KLAVÍRNÍ TVORBA JOSEFA MYSLIVEČKA; PŘEHLED A ANALÝZA

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 22.6.2021

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato magisterská diplomová práce se zabývá Josefem Myslivečkem, českým skladatelem vrcholného klasicismu, ve své době jedním z nejslavnějších, se zaměřením na jeho klavírní dílo. Je určena případným interpretům jeho klavírních skladeb nebo pedagogům, kteří je zadávají svým žákům, a přibližuje charakteristické rysy a klíčové momenty jednotlivých rozebíraných skladeb.

Po úvodu je čtenářům představen Myslivečkův život a stručně vyčteno veškeré jeho dílo. V dalších kapitolách jsou shrnuta dosud známá, vyzkoumaná a sepsaná fakta o jeho způsobu skládání, typických prvcích díla a jeho struktuře v obecné rovině. Jsou zde také vyčteny rétorické figury, některé převzaté ještě z baroka, ze kterých skladatel při své tvorbě stále vycházel.

V praktické části je analyzováno šest z jeho dvanácti klavírních sonát a šest divertiment.

Na závěr jsou shrnuty typické prvky Myslivečkova klavírního díla vyzkoumané při analýze.

Klíčová slova: Analýza, Josef Mysliveček, klasicismus, klavír, rokoko

Abstract

This master's degree diploma thesis deals with Josef Mysliveček, a Czech composer of high classicism who was one of the most famous ones in his period, especially focusing on his piano work. It is aimed at potential interpreters of his compositions for keyboard or teachers who assign them to their students, and describes the characteristic features and crucial moments of the individual works analyzed.

After the prologue, Mysliveček's life is introduced to the reader and the entirety of his work is briefly enumerated. In the following chapters, all the facts about his way of composing including typical elements of his work and its structure that have been known, researched and written so far are summarized on a general scope. Rhetorical figures are also explained, some of them borrowed all the way back from baroque, that Mysliveček was still basing his style of composition on.

In the practical section, six of his twelve sonatas and six divertimentos are analyzed.

In the conclusion, the most typical features of his piano pieces researched during the analysis are summarized.

Keywords: Analysis, classicism, Josef Mysliveček, piano, rococo

Poděkování

Velice děkuji oběma vedoucím své diplomové práce, panu prof. Klánskému a prof. Malému, který mi poskytl mnoho drahocenného času a propůjčil své oči i ruce a Myslivečkovi klavírní skladby, které dosud nejsou přepsané do Braillova písma, mi ochotně přehrával, abych nemusela čekat na jejich přepis.

Za pomoc se sháněním materiálů a s orientací v nich děkuji Danielu Doležalovi, Ilijovi Dorovskému, Zuzaně Špůrové, Janě Rambouskové a několika dalším dobrým duším. Bez těchto všech nápomocných lidí by tato práce sice vznikla, ale v mnohem horší kvalitě a zdaleka by nebyla tak obsažná a rozmanitá.

Za konzultace ohledně citací a formulace kapitoly 5 děkuji pí. Elvíře Němečkové.

Obsah

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	11
1 ŽIVOT JOSEFA MYSLIVEČKA	11
1.1 Dětství a mládí v Čechách.....	12
1.2 Počátek kariéry v Itálii.....	14
1.3 Vrchol slávy	17
1.4 Nemoc a smrt.....	21
2 DÍLO JOSEFA MYSLIVEČKA	26
2.1 Výčet	26
2.2 Všeobecný slovesný úvod do díla	30
2.3 Rétorické figury	35
2.4 Výčet typických prvků v díle.....	38
PRAKTICKÁ ČÁST.....	41
3 ANALÝZA KLAVÍRNÍHO DÍLA JOSEFA MYSLIVEČKA.....	41
3.1 Slovesný úvod.....	41
3.2 Analýza klavírních sonát	43
3.3 Analýza šesti snadných divertiment.....	64
ZÁVĚR.....	76
PRAMENY A LITERATURA	78

Úvod

„Nedá se snad vytušit duše a charakter člověka z hudby, kterou po sobě zanechal?“ (Zpověď zapomenutého, 2015, online, 3:38)

Josef Mysliveček, skladatel 18. století, řazený teoretiky do České emigrace, ve své době neuvěřitelně slavný doma a ve svém působišti, tedy po Čechách a Itálii, dnes upadá do zapomnění. Na jeho neobvyklé jméno jsem tu a tam narazila v drobných zmínkách učitelů na ZUŠ nebo konzervatoři. Občas jsem zaslechla jeho klavírní sonátu D-dur, kterou z jeho díla dávají pedagogové hrát svým žákům častěji než jiné skladby ... A nakonec nám na přednášce dějin a literatury klavíru naše vyučující na Akademii sdělila, že jeho klavírní dílo nikdo nenahrál.

To už mi nedalo, i počala jsem pátrat po internetu a první skladba po sonátě D-dur, na kterou jsem narazila a slyšela ji, byla předehra k opeře l'Olimpiade. Zůstala jsem u vytržení. Jak je možné, že tak úžasná strhující hudba upadla do zapomnění, že se nehraje častěji? Rozhodla jsem se, že nastuduji jeho kompletní klavírní dílo. To by neměl být příliš těžký úkol co do rozsahu a obsáhnutí not. O zvládnutí výrazové stránky a o postžení všech filigránských nuancí jeho sofistikované motivické práce klasicismu na vzestupu se to už tak jednoznačně říct nedá.

Jeho klavírní skladby mne neuchvátily tak jako hudba nahraných oper, ve kterých spočívá těžiště jeho tvorby, zato svou krásnou melodičností potěšily mé ucho a ihned jsem si začala představovat, jak bych zejména některé sonáty mohla dávat svým žákům a obohatit jejich repertoár. Přivedlo mě to na myšlenku, že bych si Myslivečkovu klavírní dílo mohla zvolit jako téma magisterské práce a podrobit jej analýze. Toto je téma, při jehož zpracování bych se opravdu mohla dovědět něco užitečného, nad čím nebádá každý, a obohatit i svůj repertoár. S opovážlivou troufalostí dokonce doufám, že by má práce mohla nalákat čtenáře na Myslivečkovu dílo, popřípadě jim jej přiblížit a tak přispět k jeho kříšení.

Práce si klade za cíl najít, pojmenovat a shrnout typické prvky Myslivečkovy klavírní tvorby, ale i v každé rozebrané skladbě najít její výjimečný moment, který by ji mohl přiblížit případným interpretům a pomoci jim skladby

postihnout. Doufám také, že pokud na ni narazí nějaký pedagog, pomůže mu stejnou měrou při objasňování hudebních stavebních prvků a odhalování charakteristických momentů žákům.

Teoretická část

1 ŽIVOT JOSEFA MYSLIVEČKA

Základní údaje

Narození:	9. března 1737, Praha
Úmrtí:	4. února 1781, Řím

„Ze všech předních hudebníků narozených v Čechách v 18. století, žádný z nich není obklopen takovým množstvím záhad jako Josef Mysliveček.“ (Freeman, 2009, obálka knihy)¹

„Vzpomínka na mou hudbu a na mě samotného odvanula v temnotách už v den mé smrti. Kdo mě opravdu znal, kdo mi byl blízký? Kdo mě miloval? Kdo byli moji přátelé, milenky, známí? Nezanechali po sobě ani řádku a nakonec i oni sami utonuli v noci zapomnění.“ (Zpověď zapomenutého, 2015, online, 2:46)

Život Josefa Myslivečka, českého hudebního skladatele, jednoho z představitelů raného klasicismu nebo, jak někteří uvádí, rokoka, je obestřen mnoha tajemstvími a v pramenech, které nám nabízejí informace (viz použitá literatura), zejí neprobádaná údobí; mnohé informace jsou uváděny rozdílně a jsou tedy sporné, z čehož by mohlo vyplývat, že již v jeho době se o něm pravily spíše legendy. Spolehlivých pramenů je málo a každý, kdo se pokoušel sepsat jeho biografii, nutně musel nevědění přiznat a vznést otázky a domněnky. O Myslivečkovi ještě dodnes zní světem spíše mýty a legendy i přes encyklopedické údaje ve slovnících Grove a MGG i výzkumy Jaroslava Čeledy nebo Aloise Hniličky. *„Avšak tato slovníková hesla nemohla opravit po celá desetiletí nevyhnutelně kolující sporné informace o Myslivečkovi – spekulace předložené jako fakta, nepodložené milostné aféry, operní produkce, které se nikdy nekonalý atd.“* (Freeman, 2009, s. 6)²

¹ "Of all the prominent musicians born in Bohemia in the eighteenth century, none is surrounded with as much mystery and mystique as Josef Mysliveček." (Freeman, 2009, obálka knihy)

² spurious love affairs, operatic productions that never took place, etc." (Freeman, 2009, s. 6)

Není divu, že ti, kteří na něj nezapomněli, ať už to byli autoři románů (Jakub Arbes, Soňa Špálová Ramešová) nebo oper (Stanislav Suda), byli tajemstvím nalákáni a měli dostatek prostoru popustit uzdu své fantazii a tím přispět k již tak zmatečným pověstem. Naštěstí se našlo nemnoho hudebních vědců, kteří se pokusili do toho chaosu vnést pořádek. Je s podivem, že nejobsáhlejší monografii o něm napsal muž, který není Čech, a to teprve v roce 2009. Tato kniha je velice zdařilá hlavně tím, jak důkladně autor dané téma zkoumal, z kolika zdrojů čerpal a s jakou pokorou a akademickou korektností informace předkládá. Ještě se připravuje jedna monografie o jeho životě a působení. Ujal se toho Stanislav Bohadlo, a tak se i Myslivečkovi dostane této pocty.

1.1 Dětství a mládí v Čechách

Josef Mysliveček pocházel z rodu mlynářů. Jméno Mysliveček bylo v jeho době v Českých zemích hojné a bylo identifikováno několik rodů Myslivečků (Čeleda, 1946). Jeho otec, Matěj Mysliveček, byl vysoce postaveným movitým měšťanem, později členem dvanácti přísežných mlynářů, tzn. vedení českého mlynářského cechu (Pečman, 1981). V jeho rodě žádní hudebníci nebyli, spíše mlynáři. Se svou dráhou byl tedy ojedinělý.

Josef se narodil 9. března 1737, což uvádí shodně oba nejdostupnější zdroje, nekrolog F. M. Pelcla a lexikon Jaromíra Dlabače (Pečman, 1981). Není však stoprocentně určeno místo narození. V úvahu mohou být brána dvě: Dubový mlýn v Horní Šárce (Freeman, 2009) a Sovovy mlýny na Kampě v Praze (Pečman, 1981). Druhé umístění se jeví pravděpodobnějším, neboť se tu v době jeho narození nacházeli jeho rodiče (Čeleda, 1946).

„Mysliveček nepřišel na svět sám — jeho bratr spatřil světlo světa jen o hodinu později. Podobali se jeden druhému natolik, že je otec Matěj nemohl rozeznat, ani když už byli v jinošském věku. Dvojčata vyrůstala vedle sebe, společně začala chodit do školy a byla neustále obklopena svědomitou péčí rodičů.“ (Pečman, 1981 s. 21)

O prvních třech letech jeho života nemáme žádnou konkrétní zprávu, ani o tom, kde přebýval. Lze však předpokládat, že v Sovových mlýnech, které v té době obýval a pronajímal jeho otec (Pečman, 1981).

Dalších třiatdvacet let života prokazatelně prožil v domě U Modrého šifu, dnes Melantrichova 13; dodnes tam lze nalézt pamětní desku. Kvůli válce o rakouské dědictví v Praze do r. 1743 zuřila bavorská vojska. „*Panoval zde krutý hlad (kopa vajec stála 15 zlatých, libra masa 3 zlaté). Země byla zpustošena a vůbec celé rakouské území se stále více rozkládalo i vnitřně.*“ (Pečman, 1981, s. 19) Díky movitosti rodiny Myslivečků na ně však nedolehla bída tak těžce.

V letech 1744-1747 navštěvoval společně s bratrem Jáchymem dominikánskou Normální školu u sv. Jiljí na Starém Městě pražském. Vzdělávání bylo pravděpodobně kusé a fluktuující díky poválečnému rozkladu země a hladu. V nekrologu F. M. Pelcla se uvádí, že otec dal oba své syny soukromě učit hudbě, neznámo kým. On sám měl hudbu rád a diletantsky ji provozoval (Pečman, 1981). V dominikánské škole se hudba vyučovala poměrně rozsáhle a často, tak jako v té době všude. Na Myslivečka zde mohli působit skvělí hudebníci (Ildephons Hancke, Antonín Rameš, Karel Zikmund, Felix Benda) (Freeman, 2009).

Ve svém studiu pokračovali oba bratři na jezuitském gymnáziu v Clementinu, které se podle stále ještě platného studijního řádu Karla VI. skládalo ze šesti základních tříd, na něž navazovaly tři univerzitní ročníky. Během studia zemřel jejich otec a rodina se tak dostala do chaotické finanční situace (Pečman, 1981; Freeman, 2009).

Josef zjevně základní studium absolvoval, ovšem po přechodu do Svatováclavského semináře na Karloferdinandově univerzitě příliš neuspěl a ještě v prvním ročníku (v březnu 1753) byl vyloučen. Bylo-li to proto, že nebyl náležitě pilný a místo toho se věnoval hudbě, mohli bychom my, badatelé jedenadvacátého století, zpětně vyzorovat podobnost s Bedřichem Smetanou. „*D. Josephus Missliweczek Bohemus Pragensis, Nihil profecit in logica, in Martie vale dixit eodem anno.*“ (Freeman, 2009, s. 21)

Možná z tohoto důvodu bylo rozhodnuto, že oba bratři podají žádost na učňovství v mlynářském cechu. Téhož roku nastoupili pod opatrovnictví mlynářů Václava Kliky a Antonína Šouši. O jejich učňovském vandru nebyly zaznamenány žádné zprávy, které by ho dokládaly nebo specifikovaly. Vše bylo také ztíženo sedmiletou válkou, která propukla r. 1756 (Pečman, 1981).

Oba bratři doložitelně vykonali cechovní zkoušky a 26. října 1761 byli přijati do mlynářského cechu. Josef však stále více tíhl k hudbě. „V té době už zřejmě intenzívně komponoval, neboť je doloženo, že následujícího roku již existovalo alespoň 26 jeho symfonií.“ (Myslivoček, 1988 s. 2) V cechu pobyl pouhé dva roky a poté vystoupil, když se vypravil do Itálie.

V roce 1760 se Mysliveček začal učit kompozici, zpočátku u F. V. Habermanna, Později přešel k J. F. Segerovi, zřejmě proto, že mu Habermannův styl vyučování připadal zkonstnatělý a barokně kontrapunktický (Pečman, 1981). „Ale Pelcl uvedl, že jeho učební postup byl příliš pomalý, a tak se Josef Mysliveček obrátil na Josefa Segera, varhaníka v Týnském chrámu.“ (Freeman, 2009 s. 24)³

Nejprve si otestoval, zda by mohl v kompozici uspět – dal provést svých prvních šest symfonií, které pojmenoval po prvních šesti měsících roku (Januarius, Februarius atd) v divadle v Kotcích, které financoval hrabě František Antonín Spork. Symfonie se setkali se skvělým ohlasem a měly větší úspěch, než sám skladatel očekával. Byly vydány v Norimberku v r. 1963 (Freeman, 2009).

Již v této době navázal známost s vyššími šlechtickými kruhy, konkrétně s hrabětem Antonínem Sporkem a Vincencem Valdštejnem, se kterým došlo k setkání nejprve v záležitostech nehudebních, protože mu oba bratři Myslivečkovi plavili dřevo po Labi do Drážďan. "Dříví bylo nejvýnosnějším zbožím Valdštejnovým, a chtěl-li zaplatit všechny své i zděděné dluhy a výdaje, musel prodávat dříví ze svých lesů." (Bohadlo, 1987 S. 22)

1.2 Počátek kariéry v Itálii

Jedním z přelomových momentů pro rozhodnutí Josefa Myslivečka opustit Prahu a vydat se do Itálie nejprve na studia, později i za účelem sebeuplatnění, bylo provedení opery Ezio benátského skladatele Giambattisty Pescettiho na podzim roku 1760 v divadle v Kotcích. V Praze byly často slyšány skladby z Vídně, která byla Benátkami do jisté míry ovlivněna, ale ne přímo z Benátek, a italská hudba se sem dostávala spíše z Neapole. Tato výjimečná událost jej tedy pravděpodobně zasáhla o to víc. K opeře

³ "But Pelcl reported that his pace of instruction was too slow, and so Mysliveček turned instead to Josef Seger, organist at the Týn Church..." (Freeman, 2009, s. 24)

a k jejímu jazyku však zřejmě inklinoval již od začátku 60. let (Pečman, 1981).

Ačkoli na začátku své italské kariéry sklízel úspěchy se svými smyčcovými komorními díly, toužil po úspěchu na poli opery seria (Freeman, 2009). Mnozí hudebníci a muzikologové se až dodnes podivují, jak se v Itálii dokázal proslavit právě operami a vokálními díly a postavit na nich celou svou italskou kariéru. *„Nezvolil však nejlehčí cestu — tou by byla např. kariéra hráče na dechový nástroj, protože, jak podotýká Schubart, -rozsáhlé studium zpěvu Italy svedlo k tomu, že nástroje v něčem zanedbali...-, a tak nelze z Itálie očekávat příchod žádného zvláštního hráče na dechové nástroje. Naopak, to svět očekával od Čechů.“* (Bohadlo, 1987 s. 67)

Dalším důvodem rozhodnutí k uplatnění v cizině mohlo být to, že nebylo vůbec snadné se zrovna v Praze uživit jako skladatel. Jednak byla doba pobělohorská a české klérum neúprosně cenzurovalo kdeco, naštěstí kromě hudby, ale také proto, že Praha byla pouze sídelním městem (královský dvůr byl tehdy ve Vídni), její umělecký život nebyl tak bohatý jako kupříkladu právě v Benátkách, kde kvalitní mistrovská hudba zněla mnohdy i na tržišti. *„Ani velkolepé korunovační slavnosti roku 1723 neměly trvalého uměleckého účinku a zapůsobily jen jako meteor, který zhasl.“* (Pečman, 1981 s. 49)

Mysliveček do Itálie odjel, aniž požádal o povolení k cestě, tedy bez dokladů. Znamená to, že musel cestovat tajně nebo pod záštitou vysoce postavené osoby. Ve druhém případě to s největší pravděpodobností byl hrabě Spork, jeho příznivec (Pečman, 1981).

Finanční zdroje, ze kterých čerpal, nelze plně zdokumentovat, hlavně proto, že si nezaložil žádný bankovní účet. Kdyby to býval udělal, věděli bychom o mnoho více (Zpověď zapomenutého, 2015, online, 36,37). Je alespoň doloženo, že již v té době ho z Prahy podporovali hrabata Spork, Valdštejn a jeden z Pachtů. Každopádně měl dostatek peněz na to, aby během prvních dnů v Itálii mohl být, řečeno dnešním moderním jazykem, tzv. na volné noze.

„Nezávislost, jakou Mysliveček užíval na počátku svých studií v Itálii, mu mohl závidět leckaký hudebník severu.“ (Freeman, 2009, s. 29)⁴

Po celý čas svého pobytu v Itálii se vyhýbal zodpovědnosti, kterou by vyžadovalo stálé postavení v jakékoli instituci, a tak raději cestoval, aby si udržel nezávislost. Místo Neapole, bohaté studnice opery seria, kterou později tolik tvořil, si zvolil Benátky, nejen kvůli svému učiteli, ale také proto, že mnoho benátských hudebníků již znal z produkcí ve Sporkově divadle v Praze. Byl zde spojen např. s impresáři Josephem Kurzem; tento kontakt pro něj byl do začátku jistě velmi výhodný (Freeman, 2009).

Odhaduje se, že do roku 1765 skládal sinfonie a drobnější díla. Pod opusem 1 byla vydána hned tři, což bylo běžné, neboť v té době opusovali dílo sami nakladatelé: Trio pro flétnu, violoncello a violon (předchůdce kontrabas), Triové sonáty pro flétnu, violoncello a cembalo a šest sinfonií s názvy prvních šesti měsíců roku (viz výše).

Paralelně se až do r. 1765 učil u Pescettiho. To, jakého volil učitele, mohlo ovlivnit nejen Pescettiho operní dílo, ale i jeho proslulost a ceník. Jeho stylu však bylo podobné jen jedno Myslivečkovovo dílo – Parnasso Confuso. Datum vzniku nelze přesně zjistit, ale domněnky, že ho složil pro Parmu ke svatbě tamějšího vévody, byly vyvráceny nesouhlasícími letopočty událostí (Freeman, 2009).

Zřejmě tam v roce 1766 zazněla jeho Semiramide Riconosciuta (Semiramis znovu poznaná), došlo k tomu nejspíše s pomocí konexí z Benátek (s hrabětem Durazzem), protože hudební život v Bergamu, kde se premiéra odehrála, byl odtamtud kontrolován. Po jejím provedení mu skanula sláva do klína doslova přes noc. Zde si vysloužil přezdívku „Il boemo“ - Čech. Neapolský vyslanec Bernardo Markýz Tanucci ho poté prosadil u dvora a pomohl k objednávce opery k narozeninám španělského krále Karla III. a Ferdinanda IV. neapolského. Rázem se Mysliveček dostal pod královskou záštitu Neapole.

⁴ "The independence Mysliveček enjoyed at the start of his period of study in Italy would have been the envy of many northern musicians." (Freeman, 2009, s. 29)

Tak vznikla opera Bellerofontes, dnes nejhranější a nejslavnější jeho dílo. Uvedli mu ji v divadle San Carlo, kde drží ještě jeden zajímavý rekord své kariéry: Uvedl tam tolik svých děl, kolik se nepodařilo žádnému skladateli před ním ani po něm. „*Po Zmatku na Parnasu, jenž má přece jen polokantátový charakter, je Bellerofontés již velkou Myslivečkovou vážnou operou, v níž se skladatel s úspěchem vydal na pole neapolské opery seria.*“ (Pečman, 1981, s. 108-109). „*Zvláště působivá jsou lyrická ariózní místa, v nichž Mysliveček citlivě spojuje podněty domácí (italské) s melodickým dědictvím, které s sebou přinesl z vlasti.*“ (Pečman, 1981 s. 109) Hlavní ženskou roli ztvárnila zpěvačka Caterina Gabrielli, se kterou spolupracoval umělecky i nadále a údajně byla též jeho milenkou. Tyto domněnky však nejsou podloženy. Zato Grove uvádí, že měl takový vztah se slavnou zpěvačkou Lucrezií Aquari (Bohadlo, 1987).

1.3 Vrchol slávy

V reakci na pronikavý úspěch Bellerofonta vzniká hned v září 1767 opera Farnace a o rok později Triomfo di Clelia pro Turín a Narcisso al fonte pro Padovu.

Na začátku roku 1768 dostal do Itálie zprávu o úmrtí své matky a odjel do Prahy, kde strávil několik měsíců (v létě je již doložen pobyt v Padově). Nejenže uspořádal dědické záležitosti, ale také si v Praze zvýšil reputaci a podařil se mu takříkajíc husarský kousek, který po něm zažil pouze Gluck a Koželuh: Provedl tam všechny tři své velké opery (Freeman, 2009). Mimo jiné tu shlédl operu Demofontes Baldassare Galuppiho a tento námět jej tak zaujal, že začal pracovat na svém vlastním Demofontovi. Vypracoval ho pro prostorné benátské divadlo San Benedetto s mnoha lóžemi o kapacitě 1200-1500 diváků.

Pro Myslivečka nastalo osm let plných slávy (1768-76). Velmi cestoval a nestačil plnit zakázky. Centrem mu byly jeho milované Benátky, kam se často vracel. Druhým nejnavštěvovanějším městem byla Padova, kde se mu podařilo navázat četné konexe se skladateli (G. Tartini, M. Cavalli), vysokými šlechtici (G.B. Ferrandini, G. Ximenes aragonský) a jimi podporovanými uměleckými akademiemi, např. Accademia Delian. Toto propojení vedlo až do Mnichova, kam Mysliveček bohužel nakonec

neuskutečnil koncertní cestu (viz níže). Pro Padovu a její akademii složil i svá nejlepší oratoria: Tobiáš, Poutníci u hrobu, Osvobozená Betulia aj. (Freeman, 2009).

Po celou dobu své slávy žil zřejmě v silně bonvivánském stylu, jak už to u umělců v těchto kruzích bývá. V neapolských bankáliích jsou uloženy dokumenty dokládající, že obdarovával mnoho žen, a dokonce i užívání opia (Zpověď zapomenutého, online, 39,27). Vystává tu však otázka, bral-li ho jako omamnou látku. Je možné, že nejsou-li tyto dokumenty starší než z r. 1775, což dostupné zdroje zatím neuvádějí, mohl tuto látku užívat pouze k tišení své bolesti v nemoci, kterou trpěl (viz níže).

Zdroj na podobném místě uvádí, že finanční odměny za složenou hudbu nebyly vždy náležitě vysoké a že často záleželo na mecenášovi. Nutno dodat, že se neméně často stávalo, že při slavnostním provedení nějaké opery tehdejší žurnály ani neuváděly jméno skladatele, který ji složil, pouze byly s velkou pompou vyjmenovány pěvecké primadony, popř. primi uomi (Bohadlo, 1987). Z určitého úhlu pohledu lze říci, že jeho sláva stála na chatrných a vratkých základech, jako to dnes bývá u všech populárních zpěváků nebo skladatelů např. filmové hudby. Tento pohled je však diskutabilní.

Mysliveček musel mnohdy pracovat v časové tísní, kdy dával fragmenty díla rozepisovat svým studentům, zvláště recitativy secco, na kterých je v operách nejvíce patrné, že šetřil čas. Recitativy měl však obecně ve zvyku psát krátké pro dramatickosti a spád.

Roku 1769 složil operu Ipermestra pro benátskou karnevalovou sezónu. Jejích dvou repríz se účastnil i císař Josef II, ale zjevně se nesešli osobně. Získal zde sponzorskou podporu Leopolda Toskánského.

Na jaře 1770 pobýval v Boloni a dostal se s pomocí již navázaných konexí do přízně Padre Martiniho, což mu později pomohlo při skládání zkoušky boloňského akademika. Složil zde operu La Nitteti, konkrétně pro divadlo Teatro Comunale. *„Představení bylo korunováno úspěchem. Uvádí se, že velmi potěšilo velkovévodu Leopolda, který jej slyšel, když projížděl Bolo*

v červnu 1770. Na jeho přání bylo představení opakováno." (Freeman, 2009, s. 53) ⁵

Těž se zde seznámil s W. A. Mozartem i jeho otcem. Podnikli spolu dokonce během jara a léta koncertní turné po Itálii. Již v té době se Mozart prokazatelně inspiroval Myslivečkovou hudbou – několik nápadů obsažených v La Nitteti se objevilo v Mozartově první opeře Mitridate, re di Ponto (Freeman, 2009). Zřejmě tomu tak bylo i proto, že ji s Myslivečkem konzultoval a žádal o rady (Zpověď zapomenutého, 2015, online). Jeho oratorium Betulia Liberata Mozarta inspirovalo ke zhudebnění stejného textu (Freeman, 2009), ale inspirovali se zřejmě navzájem: Instrumentace Myslivečkových oratorií je podobná orchestrální práci Mozartově (Pečman, 1981).

Mozart zůstal Myslivečkovi příznivě nakloněn i poté, co onemocněl (viz níže), a Mysliveček se zase jemu nezištně snažil dopomoci k úspěchu v Itálii. Bylo by se mu to podařilo; roku 1771 nabízel arcivévoda Ferdinand Mozartovi stále angažmá v Miláně, ale sama císařovna Marie Terezie proti tomu vyjádřila ostrý písemný nesouhlas (Bohadlo, 1987). Co se ale Myslivečkovi podařilo, bylo proslavit Mozarta v Praze přes své kontakty s hrabaty Valdštejnem a Pachtou (Pečman, 1981).

„Ať si nikdo o sobě moc nemyslí; nikdo nehraje jako Mozart. V Itálii, kde jsou největší mistři, se mluví jen o Mozartovi. Vysloví-li někdo jeho jméno, všechno ztichne.“ (Bartoš, 1955 s. 54)

Mysliveček i Mozart složili zkoušky boloňských akademiků a obdrželi titul Academico Filarmonico, Mysliveček těsně po Mozartovi, 15. května 1771.

Z Boloně odcestoval roku 1772 do Milána, kde složil operu Tamerlano pro karnevalovou sezónu, a tato opera byla hrána sedmačtyřicetkrát; na tu dobu velmi vysoké, až udivující číslo. Mnohými je považována za vrcholné Myslivečkovu dílo (Racek, Pečman, Freeman, Čeleda, Lux aj.). Je to tzv. osvobozovací opera, kde jde o vyjádření obrany vlastní cti, i kdyby to mělo stát život. Za předchůdce tohoto žánru lze považovat Händela a jeho

⁵ "...the production met with success. It was reported as being very pleasing to Grand Duke Leopold, who heard it when he passed through Bologna in June 1770. For his benefit, it was brought into production a second time." (Freeman, 2009 s. 53)

operu Rinaldo, ale i jiné jeho opery, pokračovatele měl pak v Beethovenově Fideliovi (Pečman, 1981). Stylem je již klasicistní, hlavně instrumentací a melodikou, ale strukturou je ještě spíše barokní, protože odděluje árie od recitativů a důsledně dodržuje jejich funkce – recitativy posouvají děj a árie, plné moralizujících monologů, ho zastavují. Byl to právě Tamerlano, který byl jako první proveden v brně roku 1967 při kříšení jeho díla (Pečman, 1981).

Byl podporován i Habsburky z Vídně, kam podnikl koncertní cestu (na podzim 1772) s návštěvou u Metastasia, kterého ze všech libretistů zhudebňoval nejvíce – zřejmě byla umělecky pracovní.

V květnu 1773 se otevíralo nové divadlo v Pavii, což je město ležící 35 km jižně od Milána, a pro tuto příležitost uvedl operu Demetrio. V podobném čase složil novou operu Romolo ed Ersilia k narozeninám neapolské královny a měl takový úspěch, že dostal zakázku hned na příští rok, kdy provedl operu Artaserse.

Na přelomu let 1773 a 74 skládal dvě opery zároveň pro karnevaly v Benátkách a Turíně. O turínské Antigoně nejsou zprávy a benátská La Clemenza di Tito je považována za jednu z mála ne zcela zdařilých – utrpěla nedostatkem času, a nejen to. 5. února 1774 její rukopis shořel při požáru divadla San Benedetto, kde byl uložen, což zabránilo dalším provedením. Přijal takto riskantní a časově těžko zvládnutelnou nabídku vypracovávat dvě karnevalové opery najednou pro dvě centra, aniž k tomu byl hnán finančním nedostatkem. Je zřejmé, že roky 1773-75 byly pro Myslivečka doposud nejvytíženější.

Roku 1774 a na začátku 1775 byl nejčinnější v Neapoli. V srpnu tam provedl k svátku neapolského krále operu Ezio a další minulé opery. Udivujícím způsobem zaskočil za J. C. Bacha, který v září 1774 odstoupil od smlouvy o uvedení opery k narozeninám neapolského krále v lednu 1775, a složil pro tuto příležitost ještě jednoho Demofonta. Vzhledem k náročným časovým požadavkům na vznik díla mu úspěch vynesla, při vší úctě, spíše pohotovost. Nelze nezmínit ještě operu Attide, kterou provedl předtím, již v červnu, v Padově a která svým skoro až pohádkově magickým námětem předběhla dobu (Pečman, 1981).

Po mnohých těchto úspěších odcestoval do Florencie, kde byl poté nucen zůstat déle kvůli zhoršenému zdravotnímu stavu. Už z této doby lze číst v dopisech W. A. Mozarta a jeho otce jejich úvahy o tom, že jej stihla sifilitida (Freeman, 2009). Dokonce obdržel zakázku od mnichovského dvora na operu pro karnevalovou sezónu 1776-7, ale jeho zdravotní stav mu nedovolil ji přijmout. Stojí za zmínku, že místo něj tuto práci zastal jeho krajan Josef Michl a s drobnou dopomocí Andrea Bernasconiho složil operu Triomfo di Clelia. Mysliveček sám pro Mnichov vypracoval ještě jednu verzi Ezia, která měla pramálo společného s prvním Eziem, ale nemohl se zúčastnit jejího provedení.

1.4 Nemoc a smrt

Myslivečkův zdravotní stav se v tento čas začal ve vlnách zhoršovat (Bohadlo, 1987). Nepřestal pracovat a uvádět další díla, ale i z výčtu premiér je evidentní, že pomalu ztrácel sílu, kapacitu a dosavadní tempo. V září 1775 provedl operu Adriano v Sirii v menším divadle Cocomero ve Florencii. Složil zde své poslední oratorium Isacco Figura del Redentore, které bylo uvedeno v Cassino dei Nobili v březnu 1776 pod sponzorskou záštitou jeho příznivce, lorda Cowpera (viz výše). Toto oratorium bylo ještě do poloviny 20. století připisováno Mozartovi, a ne bezdůvodně.

Roku 1777 odcestoval do Mnichova, nikoli však za slávou. Léčil se ve Vévodské Klementinské nemocnici, kde lékaři provedli neúspěšný chirurgický zákrok – museli mu amputovat nos a do rány se dostala sněť -, což celou situaci ještě zkomplikovalo. K původní nemoci se přidal ještě kostižer. *„Všechno je marné, zde se už říká, že ho zdejší doktoři a chirurgové zničili. Zkrátka, není pochyby, že je to kostižer. Chirurg Caco, ten osel, mu upálil nos.“* (Bartoš, 1955, s. 55) Jeho vzhled se bohužel podepsal na průběhu další kariéry. Na sklonku roku 1777 byl ještě stále koncertně činný v Mnichově a 1778 odcestoval zpět do Itálie.

Je sporné, co bylo příčinou jeho nemoci. V korespondenci, zejména v té W. A. Mozarta a jeho otce, trpěl sifilitidou, ale existují i jiné úvahy. *„A. Hnilička cituje údajnou poznámku Burneyho, podle níž se měl Mysliveček v roce 1773 na cestě do Neapole převrátit s vozem a následkem nehody zemřít. Je ovšem možné, že už tehdy skutečně k „dopravní“ nehodě došlo*

a zranění se v průběhu dalších let komplikovalo." (Bohadlo, 1987, s. 87)
S tím souvisí i Myslivečkův dopis W. A. Mozartovi, když byl svého přítele navštívit během mnichovské koncertní cesty: *„Začalo to tím, že jsem spadl s kočáru, který se převrhl, pak jsem se dostal do rukou nevědomců lékařů. Jen trpělivost. Vše závisí jen na vůli boží.*" (Bartoš, 1955, s. 55)

Mysliveček musel v Mnichově prožít velmi neobvyklý a smutný čas. *„Ujišťuji vás, že si zde připadám velmi cizí, když mne tak málo lidí navštěvuje; v Itálii jsem měl každodenně společnost.*" (Bartoš, 1955 s. 54) Rozhodně v sanatoriu nezahálel. Napsal zde mnoho komorních i instrumentálních skladeb, mezi nimi i nejhranějších šest klavírních sonát. Několik neklavírních děl adresoval do Salcburku, kde ho patrně doporučovali otec a syn Mozartovi. Vypracoval zde postní kantáty *Il tempio d'Eternità* a *Enea negl'Elisi*, náčrty k opeře *Il re pastore* aj. Je možné, že už měl nestálých angažmá a cestování bez finančních jistot dost. Ucházel se totiž o stálé místo u salcburského dvora, které se mu nepodařilo získat (Bohadlo, 1987).

Právě v té době ale začínala válka o bavorské dědictví. *„... bylo zřejmé, že se schyluje k válce s Pruskem. V této situaci Myslivečka nemuselo mrzet, že má odejet do Neapole. Nový kurfiřt Karl Theodor navíc zaváděl protiosvícenská opatření a zpátečnické reformy a zdaleka nevytvářel tak hudebně příznivé klima jako jeho předchůdce.*" (Bohadlo, 1987 s. 126) - tím byl Theodor Palatinus.

Čekaly ho tři roky života, z toho dva plné pracovního vypětí. Hned pět týdnů po příjezdu provedl v divadle san Carlo operu *Calliroe* a o tři měsíce později *L'Olimpiade* – další opera, která se hraje dodnes. Je možné, že se pokoušel zajistit, aby tuto objednávku mohl předat Mozartovi, ale marně. *„Mysliveček skutečně tak mohl ztratit předchozí vliv na provoz divadla a aniž by závazek pustil ze zřetele, nemohl prostě pro Mozarta slíbenou smlouvu zajistit. Proč to však nevysvětlil?"* (Bohadlo, 1987, s. 131)

12. května 1779 uvedl v Benátkách *La Circe*, první operu, jejíž libreto nezhudebňoval od Metastasia. Setkala se s velkým úspěchem i přes týdenní odklad premiéry oproti plánovanému termínu.

Posledním větším Myslivečkovým úspěchem byla opera *Armida*, uvedená v srpnu 1778. Na svou dobu obrovskou výpravou, četností sborových čísel, velikostí sboru a scénickými proměnami se inspiroval vzorem benátské operní školy. Námětem, ve kterém ztvárňuje zásahy čarodějných a mytických bytostí do lidských osudů, by se toto dílo dalo označit za tzv. zauberoper. Později vzniklé opery *Kouzelná flétna* W. A. Mozarta a *Čarostřelec* K. M. von Webera se nesou v podobném duchu (Pečman, 1981). Méně pompézní verze zazněla již roku 1778 v Lucce, teď ji přepracoval pro Milano. V novinové zprávě se psalo, že „... představení, na něž zúčastnění šlechtici nešetřili peněz, vcelku nemělo takový úspěch, jak se doufalo“ (Bohadlo, 1987 s. 135).

Publikum zřejmě nepřijalo příliš výstřední, podle názoru některých muzikologů vysoce pokrokové postupy, kdy se hudební složka stává mnohem flexibilnější, melodie obsahuje pro tu dobu neobvyklé skoky a rozeklané křivky a v některých kratičkých místech se již klade tak silný důraz na tón, že ostatní složky se stáhnou na malý moment do pozadí (Pečman, 1981). V podobné době vznikla i *Armida* Gluckova a ta se v Paříži potýkala s podobnou nevolí ze strany kritiků. Takové postupy ještě nebyly takříkajíc v módě. Mysliveček by možná skládal tímto reformním stylem daleko dříve, nebyť poptávky zpěváků a impresáriů (Freeman, 2009)

Mysliveček se poté ještě přemístil do Říma, kde uvedl v roce 1780 v divadle Teatro di Torre Argentina opery *Medonte* a *Antigono*, které věnoval šlechtě. Tato díla byla a jsou vzdělanými hudebníky ceněna, ale u široké veřejnosti už takový úspěch neměla. Hrál v tom patrně roli několik faktorů. Jedním z nich byl námět především poslední opery, *Medonte*: „*Je možné, že v konzervativně zaměřeném městě působil námět s motivem lidového povstání až příliš revolučně; nedalo se očekávat, že by vysoká šlechta a klérus naklonily svůj vznešený sluch dílu, které nepřímo věštilo jejich pád. Prudérní vysoké kruhy se možná odklonily od Medonta proto, že jej vytvořil skladatel, o němž šla (jakkoli neopodstatněná) pověst člověka rozmařilého a zhýralého, a že autorem libreta byl básník Gamera, který platil za rakouského přísluhovače a za člověka s nepříliš rovnou páteří.*“ (Pečman, 1981 s. 241-242)

Dalším důvodem mohl být postupný ústup opery seria, kterou nahrazovala buffa. Je známo, že Itálie střídala žánry velmi rychle a kulturní a umělecká móda byla silně dynamická. Je tu ještě jeden důvod, a to Myslivečkova nemoc a s ní související vzhled. Nešlo jen o amputovaný nos; kostižer stále postupoval a podepsal se na něm zřejmě také. Při provedení svého díla byl na pódiu vždy vidět, protože dirigoval od cembala, měl-li na to sílu, a pro povrchně uvažující část publika to mohlo být důvodem k odsouzení. Nicméně z dokumentů vyplývá, že za neúspěšná tato díla považovat nelze (Bohadlo, 1987). Z dnešního pohledu je jeho posledních pět oper mistrnými díly blízcími se svou kvalitou Mozartovým (Freeman, 2009).

„V úterý 12. dubna si Mysliveček přinesl z banky Monte della Pietà do svého pronajatého pokoje na ulici, která vedla z náměstí Otto cantoni ke Corsu, první vypůjčené peníze a směnku. Neměl na vydání ani krátce po premiéře!“ (Bohadlo, 1987, s. 137) - míněn duben roku 1780.

O posledním roce života není mnoho zpráv kromě dalších dlužních úpisů, které ještě přinesl do banky Monte della Pietà, aby jen vyžil s tím nejnужnějším. Konkrétní zprávu máme až o smrti. *„Pán, pan Josef Mysliveček, u věku 65 let (sic), náhle zemřel jsa usedlý v 8 Kantonech, a byl pohřben v tomto chrámu.“* (Pečman, 1981, s. 243) Kněz, který úmrtí zapisoval, věk pouze odhadl a oním pohřebním místem byl chrám San Lorenzo in Lucina ve Florencii. Pohřeb mu nechal vystrojit jeho bývalý obdivovatel, anglický diletant Edward Barry, který se u něj krátce učil kompozici.

Jeho skladby byly po ještě cca deset let hrány, poté ale hvězda jeho slávy zašla a upadl téměř v zapomnění. Čeští hudební vědci a skladatelé si jej cenili, ale jeho hudba začala být kříšena pro pódia až ve druhé polovině 20. století. V Evropě ani v Americe se do té doby nehrála díky nacionalistním předsudkům – byly preferovány německé tradiční jevištní repertoáry převzaté po II. světové válce. Kdyby býval během své kariéry působil ve Vídni nebo Londýně, byl by zněl na evropských pódiih již dříve, tak jako jeho tamější současníci (Freeman, 2009). Dnes patří hudba Josefa Myslivečka spíše k vedlejším liniím repertoárů operních domů a koncertních síní.

Na závěr snad jen jednu úsměvnou zajímavost. Myslivečkovi se dostalo posmrtně cti i od vesmírných vědců. „10. února 1999 Petr Pravec v hvězdárně v Ondřejově objevil planetku s označením 1999 CN3 a nazval ji po Josefu Myslivečkovi" (Wikipedie, online). Tato planetka byla očíslována 53159.

2 DÍLO JOSEFA MYSLIVEČKA

2.1 Výčet

Cembalo (klavír)

- Šest sonát (Mnichov, 2. polovina 70. let);
- Six Easy Divertimentos (Londýn, 1777);
- Six Easy Lessons (Edinburk, 1784);
- ? Sei sonati per il Cembalo (1776).

Komorní skladby

- Adagio a Menuet;
- Minuetto;
- Six Sonatas for the Piano Forte Or Harpsichord with an Accompaniment for a Violin;
- Klavírní tria, triové sonáty;
- Sonáty pro flétnu, housle a violoncello op.1;
- Divertimenta a tre, smyčcové kvartety (Sei Sonate a due Violini, Violetta e Basso);
- Smyčcové kvintety (6 Quintetti);
- Oktety pro dechové nástroje;
- Sei sonate a due violoncelli a basso.

Nástrojové koncerty

- Klavírní koncert B-dur;
- Klavírní koncert F-dur;
- Concerto per Cembalo con Violini e Basso per uso della signora Poloni;
- Koncert pro housle a orchestr C dur;
- Koncert pro housle a orchestr E dur;
- Koncert pro housle a orchestr F dur;
- Koncert pro housle a orchestr A dur;
- Koncert pro housle a orchestr D dur;
- Koncert pro housle a orchestr G dur Pastorální;
- Koncert pro housle a orchestr D dur;

- Koncert pro housle a orchestr Es dur;
- Koncert pro violoncello a orchestr C dur;
- Koncert pro flétnu a orchestr D dur.

Orchestrální skladby

- 6 Ouvertur;
- 6 sinfonií s názvy 1.–6. měsíce roku;
- 6 Sinfonie a otto;
- Sinfonia-Serenata in G;
- Sinfonia in C, D, Es, F, G, B a další;
- 6 koncertantních sinfonií op. 2.

Chránové skladby

- Antifona a 4 parti;
- další četné antifony;
- duchovní árie;
- duetta;
- litanie;
- offertoria;
- 2 mše;
- Salve regina.

Kantáty a oratoria

- několik kantát věnovaných oseckému opatu P. Kaj. Březinovi;
- L'Ascenza S.Benedette (Nanebevzetí sv. Benedikta), Padova 1768;
- Narcisso al fonte (Narcissus u pramene), Padova 1768;
- Il Tobia (Tobiáš) Padova 1769 též jako La famiglia di Tobia, Padova 1769;
- Giuseppe riconosciuto (Josef znovu poznáný), Padova 1769;
- La Passione di nostro signore Gesu Christo (Ježíšova smrt), Padova 1770;
- Betuglia liberata (Osvobozená Betulia), Padova 1771;
- Adamo ed Eva (Adam a Eva), Benátky 28.3.1771;
- La liberazione d'Israele (Osvobození Izraele), Praha 1775;

- Isacco, figura del Redentore (Izák, předobraz spasitele), Florencie 10.3.1776;
- Abramo ed Isacco (Abraham a Izák), Mnichov 1777.

Opery

Název čj	originální název	libretista	premiéra – kdy a kde
Zmatek na Parnasu	Il Parnasso confuso	Pietro Metastasio	léto 1765 Parma
• Semiramis znovu poznaná	• Semiramide riconosciuta	• Pietro Metastasio	• letní trh, červenec 1766 Bergamo, Teatro di Citadella
• Bellerofontés	• Il Bellerofonte	• Giuseppe Bononcini	• 20. ledna 1767 Neapol, Teatro di San Carlo
• Farnakés	• Il Farnace	• Antonio Maria Lucchini	• 4. listopadu 1767 Neapol, Teatro San Carlo
• Triumf Klélie	• Il trionfo di Clelia	• Pietro Metastasio	• 26. prosince 1767 Turín, Teatro Regio
• Démofóón (1. verze)	• Demofonte	• Pietro Metastasio	• 17. ledna 1769 Benátky, Teatro San Benedetto
• Hyperméstra	• L'Ipermestra	• Pietro Metastasio	• 27. března 1769 Florencie, Teatro della Pergola
• Nittetis	• La Nitteti	• Pietro Metastasio	• 29. dubna 1770 Bologna, Teatro Nuovo Pubblico
• Montezuma	• Motezuma	• Vittorio Amedeo Cigna-Santi	• 23. ledna 1771 Florencie, Teatro della Pergola
• Tamerlán	• (Il gran Tamerlano)	• Agostino Piovene	• 26. prosince 1771 Milán, Teatro Regio Ducale
• Démétrios (1. verze)	• Demetrio	• Pietro Metastasio	• 24. května 1773 Pavia, Teatro Nuovo
• Romulus a Ersilie	• Romolo ed Ersilia	• Pietro Metastasio	• 13. srpna 1773 Neapol, Teatro San Carlo
• Antigona	•	• Gaetano Roccaforte	• 26. prosince 1773 Turín, Teatro

			Regio
• Shovívavost Titova	• La clemenza di Tito	• Pietro Metastasio	• karneval 1774, před 5. února 1774 Benátky, Teatro San Benedetto
• Atys	• Atide	• Tomaso Stanzani, podle Philippa Quinaulta	• patrně 13. června 1774 Padova, Teatro Nuovo
• Artaxerxés	• Artaserse	• Pietro Metastasio	• 13. srpna 1774 Neapol, Teatro San Carlo
• Démofóón (2. verze)	• Demofonte	• Pietro Metastasio	• 20. ledna 1775 Neapol, Teatro San Carlo
• Aetius (1. verze)	• Ezio	• Pietro Metastasio	• 30. května 1775 Neapol, Teatro San Carlo
• Hadrián v Sýrii	• Adriano in Siria	• Pietro Metastasio	• 8. září 1776 Florencie, Teatro del Cocomero
• Aetius (2. verze)	• Ezio	• Pietro Metastasio	• 1777 Mnichov, Hoftheater
• Kallirhoé	• La Calliroe	• Matteo Verazi	• 30. května 1778 Neapol, Teatro San Carlo
• Olympiáda	• L'Olimpiade	• Pietro Metastasio	• 4. listopadu 1778 Neapol, Teatro San Carlo
• Kirké	• La Circe	• Domenico Perelli	• 12. května 1779 Benátky, Teatro San Benedetto
• Démétrios (2. verze)	• Demetrio	• Pietro Metastasio	• 13. srpna 1779 Neapol, Teatro San Carlo
• Armida	•	• Gianambrogio Migliavacca, podle Philippa Quinaulta	• 26. prosince 1779 Milán, Teatro alla Scala
• Medón, král epirský	• Il Medonte, re di Epiro	• Giovanni de Gamerra	• 26. ledna 1780 Řím, Teatro Argentina
• Antigonos	• Antigono	• Pietro Metastasio	• 5. dubna 1780 Řím, Teatro delle Dame

(Výčet díla převzat z Wikipedie, online a upraven)

2.2 Všeobecný slovesný úvod do díla

„Kromě dvaceti šesti oper jeho bohatá tvůrčí činnost zahrnuje řadu oratorií a kantát, symfonií a nástrojových komorních skladeb.“ (Wikipedie, online)

„... nicméně se z něj rychle stal jeden z nejtalentovanějších skladatelů působících v Evropě ve 2. polovině 18. století. Přestože Myslivečkova skladatelská kariéra trvala pouhých osmnáct let, jeho dílo je rozsáhlé a rozmanité.“ (Freeman, 2009, obálka knihy)⁶

Hudebními teoretiky je Mysliveček řazen do období raného klasicismu, popř. rokoka, jako představitel tzv. České emigrace. Instrumentální hudbou se nejbližší podobá Haydnovi, vokální Mozartovi. Vokální melodika se často podobala instrumentální, což vyhovovalo nejvíce kastrátům, pro které často skládal a kteří přestali být v oblibě až po smrti Mozarta.

Za osmnáct let své činnosti složil mnoho děl. Kdyby žil déle, předstihl by počtem skladeb i G. F. Telemanna (Pečman, 1981). Kromě plodnosti se jeho dílo vyznačuje všestranností, v níž mu není roven žádný skladatel té doby. *„Mysliveček se svou všestranností nemůže srovnávat se Zelenkou nebo jakýmkoli význačným českým skladatelem 2. poloviny 18. století, (...) někteří z nich, obzvláště Pavel Vranický, se svou hudbou byli schopni vyrovnat jeho nebo ho dokonce předčit v jednotlivých dílech, ale žádný z nich neprokázal podobnou úroveň mistrovství v tolika hudebních druzích.“* (Freeman, 2009, s. 105)⁷

Napsal sedmadvacet oper, osm oratorií, nemálo kantát (z nichž jsou dochovány jen dvě), padesát symfonií (s potvrzeným autorstvím), šestnáct nástrojových koncertů, z nichž dva jsou klavírní, devěadvacet ouvertur a dalších 134 komorních děl. Pro klavír kromě koncertů složil dvanáct sonát, šest divertiment a šest etud. Většina jeho děl se ve zdařilých opisech

⁶ "... nonetheless he quickly became one of the most talented composers active in late eighteenth-century Europe. Despite a composing career of only eighteen years, Mysliveček produced a large and diverse body of work." (Freeman, 2009, obálka knihy)

⁷ "Mysliveček's versatility could not be matched either by Zelenka or by any of the leading Czechs or Bohemians active in the second half of the eighteenth century, (...) Some of these individuals, Pavel Vranický in particular, were capable of equaling or exceeding the quality of Mysliveček's music in individual works, but none was able to demonstrate a similar level of mastery in such a large number of musical genres." (Freeman, 2009 s. 105)

paradoxně dochovala v knihovně paláce Ajuda v Lisabonu díky sběratelské vášni tehdejšího portugalského krále Josého I (vládnoucího od 1750 do 1777).

Všechny jeho opery jsou operami seria, tedy vážnými. Komickou operu buffa nenapsal žádnou. Zatímco jiní jemu podobní italská skladatelé tvořili komické opery, Mysliveček skládal hudbu instrumentální. Taková všestrannost byla v té době unikátní.

Kolují fragmentální zmínky o melodramech v němčině, z nichž jeden má údajně název Theodorich und Elisa, tyto jsou však zatím nepotvrzené.

Pokusíme-li se podat výčet skladatelů, kteří na něj měli vliv nebo ho inspirovali, měli bychom začít od prvních hudebních učitelů již ze školních let: Ildephons Hancke, Antonín Rameš, Karel Zikmund a především Felix Benda, který ho vyučoval houslové hře. Později se učil skladbu u F. Habermanna a J. Segera. Před odjezdem do Itálie se v Čechách setkával s hudbou J. J. Fuxe, F. Contiho, A. Caldara, B. Galuppiho a G. Pescettiho. Neméně ho dle všeho později museli inspirovat hlavně J. Haydn, G. Sammartini a W. A. Mozart.

Studentů mnoho neměl, jsou známí pouze tři: Josef Obermeyer, Joseph Vogler a Edward Barry, o kterém by se nevědělo, neobstaral-li by mu pohřeb (viz výše).

Ve vokálních dílech navázal Mysliveček na tradici neapolské operní školy. Ctil zavedené rétorické figury ještě z baroka, ale tíhnul již od počátku k homofoničnosti a periodičnosti klasicismu, protože v Itálii se tyto tendence projevovaly dříve než jinde v Evropě. Téměř do konce života se vyjadřoval filigránsky střídými výrazovými prostředky, stejně jako drtivá většina skladatelů té doby (Pečman, 1981).

Při pobytu v Itálii si dokázal rychle osvojit hudební jazyk svého působiště a mistrně jej využít ke svým záměrům, které nebyly vždy jen umělecké – byl kariérista, a proto neváhal pohotově využít všechny módní trendy a před vlastními osobitými nápady upřednostnit to, co poptávalo publikum (Freeman, 2009). Dokázal tvořit emocionálně působivé melodie, libé uchu

posluchače, a v tom byla jeho silná stránka. Uměl spojovat různorodé motivy do složitých melodických linií, což nedokázal každý jeho současník. Proto měl neobyčejně sdělné pomalé věty a árie a to mu přidávalo na oblibě u publika.

Podobně jako u dnešních populárních skladatelů, jeho hudba byla maximálně pomíjivá a většinou se v ní nesnažil o jakoukoli nadčasovost. Skládal-li opery pro divadla, nemohl si to mnohdy ani dovolit. *„Každé divadlo chtělo mít své skladatele (jež byli daleko méně placeni než zpěváci) – a nutilo je k rychlé, až překotné tvorbě. Na dlouhé přemýšlení nebylo času. Termíny skladatele neúprosně pronásledovaly. Jestli však přesto dovedli vytvořit díla, která stála výše než dobová konvence – a to je bezpochyby Myslivečkův případ – pak si jejich tvůrčí odkaz zaslouží naší pozornosti.“* (Pečman, 1981 s. 121-122)

Na druhou stranu se v jeho dílech objevují porůznu ostrůvky excentricity. Nepodřizoval-li by se tak konformně dobovým konvencím a rozvinul-li by tuto osobitost, mohl by se probojovat až mezi vrcholné vídeňské klasiky. Tato myšlenka je však diskutabilní.

Často se hovoří o kontrapunktu nebo silně českých hudebních prvcích, v těchto oblastech však Mysliveček nevybočoval. Polyfonie se v jeho hudbě vyskytuje velice málo a jako doplňující prvek, nejčastěji to jsou imitace. Přednáší sice nápadité motivky, ale neprovádí je kontrapunkticky, do tohoto momentu hudební vývoj ještě nedospěl. Je možné, že kdyby žil o dvacet let déle, dočkali bychom se u něj třeba i klasicistní fugy podobné Mozartovým či Beethovenovým. Hudební postupy typické pro Čechy lze u něj nalézt také, ale jsou použity spíše bezděčně.

V raných dílech, zejména dokud neopustil České země, se u něj objevuje do uší bijící formální a strukturální zřetelnost a preciznost, kterou si možná přinesl ještě z mlynářského řemesla. Později byla čím dál víc narušována (Freeman, 2009).

Ve svých instrumentálních dílech není ovlivněn Mannheimskou školou tolik, jak se o něm často tvrdí. Daleko více se přirozeně blíží svému působišti – Itálii. Dokonce prohlásil, že objevil Haydnova předchůdce, a měl na mysli

G. B. Sammartiniho (Pečman, 1981). Je nejlepším italianizujícím symfonikem, nepřekonaným svými italskými současníky (Freeman, 2009).

Dalším často opakovaným fenoménem je předjímání mozartovského stylu. *„Mysliveček se nejpronikavěji přiblížil „mozartovskému“ stylu ve svých komorních a orchestrálních dílech. Přinesl si k tomu předpoklady z domácího prostředí, neboť se vyvíjel, jak jsme již zdůraznili, v hudební Praze (...) Je to například ve stylizaci nástrojového partu v klavírních sonátách, jež se přibližují již Mozartovu způsobu nástrojové sazby, ačkoli přitom nezapřou závislost na klavírních skladbách Domenika Scarlattiho (1685–1757), Domenika Albertiho (1717–1740), a Baldassara Galuppiho (1706–1785) aj. Zvláště průkazně se projevují tzv. mozartismy v Myslivečkových smyčcových kvartetech a kvintetech, jež jsou sice harmonicky daleko jednodušší a průzračnější než Mozartova díla shodného nástrojového obsazení, ale předjímají mozartovský styl hlavně v ohledu melodickém.“* (Pečman, 1981, s. 139)

Zaměříme-li se analyticky na postupný vývoj klasicismu, zjistíme, že se vokální a instrumentální hudba a jejich trendy ovlivňovaly navzájem. Vokální hudba působila na instrumentální tektonicky, zatímco z instrumentální prosakovaly formální struktury do vokální. V áriích se čím dál častěji objevovaly stále hybnější a složitější koloratury a naopak, do klavírního partu byla čím dál více přenášena operní kantabilita (Böhmová, 1973). Operní árie byla nejprve s devizou, později da capo árie s formou ABA, kde se postupně z konečného A opakovala pouze část, obvykle druhá polovina, a nakonec se skládalo ve formě sonátové nebo sonátového rondo. Takové árie najdeme ve vrcholných operách W. A. Mozarta. Paralelně se instrumentální forma v sonátových cyklech pohybovala od dvoudílné písňové přes menuet se středním dílem a da capo systémem, přes ranou sonátovou formu, která postupně nabývala složitějších linií, a přes prosté rondo až po sonátové rondo nižší. Dále se Mysliveček ve své tvorbě nedostal, ale možná, že bychom se u něj dočkali i vyššího sonátového rondo, kdyby žil déle.

Snad nejvíce zaběhnutých stereotypních postupů obsahovaly koncerty pro nástroje s orchestrem, Myslivečkovy klavírní nevyjímaje. Hlavní věty,

nejčastěji první, začínaly expozicí orchestru, která v drtivé většině případů nevybočovala z původní tóniny. Zde můžeme vysledovat příbuznost s árií dal segno (Freeman, 2009). Po ní následovala expozice sólisty, která vybočila do dominantní, popř. méně často paralelní, subdominantní nebo jiné tóniny. Poté zaznělo provedení, kde se v rané fázi vývoje exponoval sólista a orchestru pouze přizvukoval a doplňoval ho, později u zralejšího Mozarta a Beethovena se z něho stával rozmanitý dialog dvou rovnocenných partnerů. Toto ovšem nebyl Myslivečkův případ.

Po další krátké mezihře orchestru přišla repríza, kde skladatelé raného klasicismu obvykle ukázali nejvíce invence, tvořivosti a evolučních tendencí, dokonce více než v provedení. Mysliveček nebyl výjimkou (viz níže). Orchestru ji přemostil velmi krátkou, často jen několikataktovou spojkou končící na dominantním kvartsextakordu a ústící do kadence, která patřila pouze sólistovi. Na začátku klasicismu se přejal trend z baroka kadenci nepsat a jen improvizovat nebo ponechat improvizaci interpretům, kteří si tím pádem mohli vytvořit svou vlastní. Později však autoři koncertů čím dál častěji skládali i svou, které se však dodnes interpret nemusí držet a může naopak opět vložit výkvět své kreativity, které se nekladly meze ani u Beethovena. Poprvé se na kadenci autora, jež se nesmí zaměňovat, začalo trvat až za raného romantismu (Navrátil, 2003). Mysliveček své kadence nepsal, shodoval se tedy v praxi se svými současníky. Jeho skladby obecně, tedy i koncerty, jsou formálně průzračné, jasné a zřetelné. Všechny části jsou nezpochybnitelně ohraničené přehlednými harmonickými kadencemi.

Druhé věty koncertů bývaly u většiny skladatelů pomalé a formu měly různou, na rozdíl od prvních vět. Mohla se objevit trojdílná ABA nebo rondo s různě umístěnými předehrami, mezihrami a dohrami, nebo dvoudílná s repeticemi.

Třetí věty běžně obsahovaly variace, menuety nebo se formou podobaly větě první, to ovšem už často chyběla kadence. Od konce 70. let 18. století, před Myslivečkovou smrtí, se čím dál více prosazovala rondo. Instrumentace byla podobná té u tehdejších symfonií. Orchestru obsahoval hlavně nástroje smyčcové ve troj- až čtyřhlasé sazbě a dechové se přidávaly do orchestru jen na obohacení harmonie a posílení zvuku. Mysliveček napsal své dva

koncerty pro klavír přibližně kolem roku 1776, a tím pádem je pravděpodobnější, že pro Mnichov, protože v Itálii nebyla po klavírních koncertech skoro žádná poptávka (Freeman, 2009).

Instrumentální i komorní sonáty přebíraly od začátku formy sonátových cyklů užívané v orchestrálních sinfoniích a ouverturách. Ty klavírní byly v baroku ještě jednověté (D. Scarlatti), později dvouvěté (rané sonáty J. Haydna, J. Vaňhala apod.) a poté tří- a vícevěté (C. Ph. E. Bach). Pokud byly psány dvouvěté sonáty, měly jednu z vět, nejčastěji tu druhou, pomalou. V Myslivečkových sonátách tomu tak není. Druhé věty jsou překvapivě buď půvabný menuet nebo veselé rondo, a toto složení sonátového cyklu je v jeho době po formální stránce unikum. Sonáty pro klavír s doprovodem houslí jsou povětšinou třívěté.

2.3 Rétorické figury

Tato tabulka je pouze orientační. Většina v ní obsažených rétorických figur vznikla převážně v renesanci (některé již dříve v gregoriánském chorálu), ale vrcholem jejich užívání bylo baroko. V klasicismu je pomalu, ale jistě vystřídávaly symboly a tendence absolutní hudby, ale skladatelé z nich ještě poněkud vycházeli, Myslivečka nevyjímaje. Tabulka by tedy interpretovi mohla napovědět nálady přednesení daných hudebních motivů nebo jejich skladatelské záměry, případně jej inspirovat a přiklonit ho k internímu propojení hudby se zpěvem a řečí.

Tabulka 1: Hudební prvky a jejich význam

Unisono	výchozí bod stvoření, dokonalost, nejvyšší konsonance
durový akord	symbol dokonalosti, dokonalejší než mollový
dlouhé tóny, jejich sledy	umírněnost či vznešenost
krátké tóny, jejich sledy	
nezkrotnost a vzrušení	
tečkovaný rytmus	vznešenost, popř. radost, osvobození

1	tečka, kruh, slunce; zastavený čas; jediný Bůh
2	životní cesta, rozhodnutí; v intervalové chromatice bolestná plná utrpení, v diatonice radostná
3	Svatá trojice; spojení mysli, těla a ducha; zrození, život a smrt; malá tercie byl sladkobol a velká štěstí; paralelní tercie jsou soulad člověka s Boží vůlí, cesta do ráje
4	4 světové strany; 4 živly; 4 roční období; 4 evangelia, kříž; kvarta značila hrdost, odhodlanou víru; tritonus značil pokřivení, zlo, ďábla
5	lidské tělo, tělesnost, hmota; lidská ruka; žehnání, konání
6	smír, propojení s Bohem; vzestupná sexta je nanebevstoupení, vzhlížení k nebi; paralelní sexty jsou soulad člověka s Boží vůlí, cesta do ráje
7	všehomír, všechny dimenze; dny v týdnu, 7 dní stvoření
8	nekonečno, kruh (spirála), návrat k počátku
12	církev, dvanáct apoštolů; propojení nebe se zemí
13	malost, neschopnost člověka

Číselná symbolika

Tabulka 2: Rétorické figury přejeté z řečnictví do hudby

anabasis či ascensus	stoupající řada tónů, většinou diatonická, vyjadřuje pozitivní afekt
catabasis	opak Anabasis, klesající pasáž či harmonie. Vyjadřuje například pokoru, ponížení. Chromatická značí bolest, cestu do pekel
circulatio, kyklosis	kruh, prstenec. Mnoho podob (např. řada 8 tónů v kruhovém či sinusovém uspořádání. Má původ v melodických ozdobách (obal). C. Ph. E. Bach píše o jejich oblíbenosti a varuje před nadužíváním.
circulo mezzo - půlkruh	4 tóny: sevření, obklopení, obcházení. Ozdoba obal nebo kombinovaný nátryl.
tirata	rychlý vzestup či sestup tónů v pravidelných notových hodnotách. běh (+), blesk (-), hod oštěpem (+/-), střela (+/-). pád (-).
fuga	útěk, úlek, prchavý okamžik. Není totožná s formou fugy
accentus/superjectio	pohrdavé či domýšlivé afekty; jeden disonantní tón, který není v zápisu a v baroku bývá ještě improvizován, v klasicismu se toto začíná vytrácet.
anadiplosis	konec jedné fráze totožný se začátkem té následující. Citově zabarvená gradace.
anafora (repetitio)	jeden motiv zopakován na začátku několika po sobě jdoucích frází. Jde o zdůraznění hudební myšlenky, její vštípení, přesvědčivost, uvedení do "transu"
bombus/bombi	vícere opakování jednoho tónu. Měla gradační význam, zvyšovala napětí.
climax, gradatio	stupňovité opakování motivu; vzestupné má pozitivní afekt a sestupné negativní.
complexio/symploce	motiv ze začátku fráze se opakuje i na jejím konci. Značí intriky, komploty a machinace.

epanalepsis	palindromické nebo pyramidální uspořádání fráze. Ujištění, utvrzení, stabilizace
epistrophe/epifora	jeden motiv zopakován na konci několika po sobě jdoucích frází. Jde o zdůraznění hudební myšlenky, její vstípení, přesvědčivost, uvedení do "transu"
epizeuxis	zopakování jednoho tónu či motivu pro jeho zdůraznění, podtržení
exclamatio/ecphonesis	stoupající široký interval, nejčastěji malá sexta, vyjadřuje zoufalství. V podobě skokových konsonantních intervalů může značit radostné vzrušení, povzbuzení.
interrogatio	hudební otázka. Poslední slabika slova buď o sekundu stoupá, nebo zůstává na stejném tónu. V případě, že klesá, vyjadřuje skutečné otázky, pochybování. Tato figura byla
dlouho závislá na textu, ale v 18. století se postupně osamostatnila a pronikla i do hudby instrumentální.	
parrhesia/licentia	průchodná disonance přidaná do konsonantního akordu nenásilně. Značí uvolněnou řeč.
passus Duriusculus	chromatický sestup či sestup tří velkých sekund do tritonu. Tvrdý, těžký bolestný krok, utrpení, nářek, smutek.
pathopoeia	záměrné vyjádření patetické, bolestné, melancholické, lítostivé, radostné emoce pomocí překvapivých chromatických postupů
saltus Duriusculus	faleš, nesprávnost, hrubost. Zvětšené nebo zmenšené intervalové postupy či skoky.
abruptio	nečekané přerušení hudby, často na disonanci před závěrečnou konsonancí.
apocope	zkrácení či úplné vynechání závěrečného tónu fráze
aposiopesis	nečekané přerušení hudby na delší dobu generální pauzou. Vyjadřuje prázdnotu, smrt, v pozitivních případech věčnost
ellipsis/synekdoha	vynechání konsonantního tónu, který si posluchač automaticky domyslí sám i bez přímého zaznění
suspiratio//stenasmus	přerušení hudby pomlkou, které je částečně nebo úplně očekávané. Značí povzdechy, nářek, touhu, nemohoucnost, stáří
tmesis	tok hudby je záměrně několikrát za sebou přerušován, koktá. Nejistota, zmatek, neschopnost se vyjádřit. Má gradační charakter
hyperbaton	přesunutí důrazu fráze jinam, než je očekáváno, synkopování, nečekaná melodická nebo harmonická změna

mutatio toni	náhlá změna tónorodu nebo přidání neobvyklé posuvky
noema	zklidnění do úplné homofonie a srytmie, akordy bez disonancí. Více utvrzující, stabilizující, zdůrazňující dojem dokonalosti může mít už jen unisono.

(Seznam figur převzat z bakalářské práce Jany Rambouskové „Rétorické figury a jejich význam v interpretaci barokní hudby“ a upraven)

2.4 Výčet typických prvků v díle

Tento seznam obsahuje prvky, které se mohly objevit nejen v Myslivečkových klavírních skladbách, ale v jakémkoli jeho díle. Většinu uvedených prvků lze nalézt i v dílech jiných skladatelů té doby, ale u Myslivečka je najdeme ve větší míře a více či méně tím určují jeho styl. V analytické části práce na jednotlivé body bude odkazováno tam, kde o nich bude řeč v jednotlivých rozebíraných skladbách.

- 1) Trojhlasá sazba: Většina symfonií, ouvertur i komorních děl, nejde-li o více než trojhlasé kompozice (kvartety, kvintety apod.), klavírní dílo nevyjímaje – často obsahuje pouze tři hlasy i tam, kde u jiných skladatelů byly obvyklé čtyři;
- 2) Lombardský rytmus: Jde o obrácený tečkovaný rytmus, nejčastěji ve tvaru osminka a čtvrtka s tečkou. U Myslivečka je velmi častý tvar dvě dvaatřicetiny a osmina s tečkou nebo v obráceném pořadí. Do Prahy ho nejspíše přinesl Giuseppe Bonelli (Pečman, 1981) a vyskytoval se hojně ve slovanských a maďarských lidových písních. Mysliveček jej používal hojněji než jeho italsí současníci;
- 3) Osminkový perkusivní bas: Stále opakované osminové noty pod melodií i tam, kde jiní současníci používali členitější bas nebo alespoň rozmanitější rytmické hodnoty. Někdy to bohužel ubírá na kráse a otupuje, jinde to však velice mistrně zvyšuje emocionální účinek na posluchače. Druhým ekvivalentem je střídavý bas neboli „*pumping bass*“ (Freeman, 2009), který střídá dva tóny, z nichž jeden, zpravidla horní, se v průběhu mění a druhý zůstává neměnný;
- 4) Prodlužování kadence: Oddalování rozvedení do tóniky v kadencích o další nápady pro zvýšení emocionálního napětí;

- 5) Mixolydizace tóniny v závěrečné kadenci: Před koncem skladby či její části byla v kadenci často uvedena při zaznění subdominanty její snížená kvarta, tzn. snížený sedmý stupeň samotné hlavní tóniny. Toto je velmi výjimečný rys typický pouze pro Myslivečka, který lze nalézt v dílech jiných skladatelů velmi málo, resp. takto v závěru s tím, že snížený 7. stupeň není po chvíli narovnan do řádného;
- 6) Melodie: Členité melodické linie a umění spojovat různorodé, zdánlivě neslučitelné motivy do větších melodických celků;
- 7) V klavírním partu neobvykle zvětšená vzdálenost mezi levou a pravou rukou: Obvyklejší bylo skládat party blíže k sobě kvůli kompaktnosti zvuku. Na cembalu je Myslivečkovou manýrou dosaženo hlubokého, majestátně znělého zvuku, popř. zhuštěného tónu. Dalším případným důvodem mohla být pohodlná poloha rukou pro začátečníky;
- 8) Tečkované závěry vět nebo jejich částí: Buď unisonové tečkované motivy, nebo dovětek v doprovodu (v levé ruce) ve formě tečkované rozloženého kvintakordu... někdy snad až příliš často, až to může být chvílemi úsměvné, jako by se tím chtěl autor podepsat;
- 9) Krátké provedení: mnohdy slouží jen jako jakási mezihra nebo spojka mezi expozicí a reprízou; tímto se od dalších skladatelů své doby příliš nelišil;
- 10) Problém provedení: V provedeních je zpracováván materiál z expozice vybrán tak sofistikovaně, že jej není možné při analýze odhalit (nebo zde panuje podezření, že se neprovádí žádný);
- 11) Sonátová forma a sonátová expozice: Jako u jednoho z prvních skladatelů u něj začíná převládat. Uvádí tento trend postupně do svého díla a do dokonalosti to po něm dovádí Mozart;
- 12) Návraty do tóniky: Časté návraty do původní tóniny a držení se jí i tam, kde se obvykle v tonálním plánu jiní skladatelé spíše odchylovali do cizích tónin. „*Ale co činí jeho postupy tak významnými, neustálé navracení se do tóniky uprostřed stavby formy.*“ (Freeman, 2009, s. 205)⁸;
- 13) Ctění rétorických figur vycházejících z afektové teorie již z baroka.

⁸ "What makes his practice so distinctive is the consistent handling of the return to the tonic key in the middle of the structure." (Freeman, 2009, s. 205)

Následují body, kterými se řadí mezi své současníky a má je s nimi společné. Jsou typické pro klasicismus a on byl mezi elitou prvních skladatelů, kteří tyto prvky začali používat a čím dál více rozvíjet:

- 1) Raketové sestupy a výstupy přes několik oktáv pro zvýšení efektnosti;
- 2) Staccatované osminky nebo skupiny osminek;
- 3) Opakované lomené oktávy či jiné intervaly v klavírním partu, které nahrazovaly tremola psaná pro smyčcový orchestr;
- 4) Podobnost levé ruky klavírního partu s druhými houslemi (anebo violami) v orchestru; toto je již otázka specifické klavírní stylizace;
- 5) Vysoké kontrasty v dynamice, časté rychlé střídání forte a piano na krátkých plochách;
- 6) Hromadění lomených tercií a sext sestupných i vzestupných pro zvýšení virtuozity;
- 7) Tónická nebo dominantní prodleva; tato se v jeho orchestrálních dílech vyskytuje střídměji než v klavírních (Freeman, 2009; Pečman, 1981; Navrátil, 2003).

Praktická část

3 ANALÝZA KLAVÍRNÍHO DÍLA JOSEFA MYSLIVEČKA

3.1 Slovesný úvod

Klavírní dílo Josefa Myslivečka jsem si vybrala právě z toho důvodu, že není oživováno a zapomíná se na něj, ani neexistuje žádná jeho kompletní nahrávka; pouze některé jeho sonáty byly nahrány Josefem Hálou pro Editio Supraphon v r. 1983 jako LP. Důvodem může být, stejně jako u jeho současníků českého původu (Dusík, Voříšek, Tomášek aj.), že tvorba všech těchto skladatelů není stejně hodnotná a převratná jako díla I. vídeňské školy nebo jim se blízcích skladatelů. Tento názor však nezaujímají zdaleka všichni a čeští klavíristé usilují o vzkříšení děl těchto našich autorů. Dle mého názoru by byla škoda, aby zrovna dílo Josefa Myslivečka mezi jeho neméně významnými českými současníky upadlo v zapomnění, jednak proto, že tvoří důležitý článek v předivu vývoje klasicismu z muzikologického a historického hlediska, ale také proto, že představuje další užitečný zdroj instruktivní literatury pro žáky vyšších ročníků ZUŠ a nižších ročníků konzervatoří. A to je dalším důvodem, proč jsem si vybrala toto téma s ohledem na své nynější a budoucí zaměření na klavírní hru a výuku klavíru.

Cílem mé analýzy je inspirovat možné interprety nebo učitele a vyprovokovat je k pronikání do nezanedbatelné tvorby skladatele, který upadl v zapomnění, a tím pomoci jeho hudbu vzkřísit. Pokusím se analýzou Šesti sonát a Šesti divertiment také najít vypsané charakteristické rysy pro Myslivečkovu klavírní tvorbu přímo v ní. Interpreti sami mohou mít jiné názory a o to tu jde, aby byla na toto téma rozvířena diskuze.

Mysliveček sám se na klavírní tvorbu nespécializoval nikdy. Když už se věnoval nějakému hudebnímu nástroji více než jinému, pak to byly housle. *„Již v první třídě gymnázia začal pěstovat houslovou hru (nevíme však, kdo byl jeho učitelem) a prohluboval své znalosti o typu nástrojové a zpěvní melodiky a o rozdílech mezi nimi.“* (Pečman, 1981, s. 28)

Obecně klavírní sonáty nebo skladby pro klavír s doprovodem jiných nástrojů, popř. malé komorní ansámby, velmi často vznikaly na objednávku šlechticů

a šlechtičen, kteří hráli na klavír za účelem sebe prezentace nebo pobavení vysoké společnosti. Patřilo to ke společenské normě jako součást večírků, zásnub apod. Objednatelé a objednatelky mnohdy nedisponovali příliš velkou technickou zručností, a tak hrátelnost a snadnost byla součástí poptávky. Druhým důvodem vzniku děl byla hudební invence samotného skladatele, který následnou interpretací vlastních děl sám sebe prezentoval na pódii. Taková díla se vyznačovala kompoziční propracovaností, délkou a technickou náročností. Můžeme jednoznačně prohlásit, že do této kategorie Myslivečkovo klavírní dílo nespadá.

V Itálii nebyla po klavírních skladbách příliš vysoká poptávka a v té době tam nenajdeme mnoho skladatelů pro klavír stejného formátu jako celá I. Vídeňská škola nebo v Německu C. Ph. E. Bach, D. G. Türk, J. W. Marpurg a jim podobní zaměření na klavír, které dodnes neopomíjí žádná konzervatorijní ani vysokoškolská osnova dějin a literatury klavíru. Blížit by se jim v té době mohl pouze B. Galuppi a o něco později A. Diabelli (Navrátil, 2003). Myslivečkova klavírní díla jsou však příslovečnou jehlou v kupce sena, protože své účely poměrně vysoko přesahují délkou, obsahem i hudebními nápady. Méně už technickou obtížností, což by mohlo být případným příjemným podnětem pro opravdové amatérské nadšence, kteří hledají ne příliš krkolomně virtuozní hudbu, ale přitom zajímavou a sluchu libou, jakož i pro profesionální klavíristy, kteří si chtějí svůj obvyklý repertoár zpestřit něčím méně hraným, co obsahuje takřikajíc "mnoho muziky za málo peněz". Jeho současníci zhotovovali podobné zakázky spíše řemeslně, obsah tolik nevypracovávali a mnohdy je dokonce využívali k laboratornímu ozkoušení hudebních myšlenek a jejich přípravě na svá větší, významnější díla. Mysliveček je však světlou výjimkou. Jeho hudba je přesně na hranici, že se sice neblíží nápaditostí špičkám vrcholného klasicismu, není však v žádném případě průměrná, natož podprůměrná.

O interpretaci klavírních děl raného až vrcholného klasicismu bylo sepsáno již mnoho. Rozebírat zde problematiku interpretačních nuancí, od pedalizace přes dynamiku po agogiku, by bylo nošením sov do Athén. O jedné interpretační oblasti bych se zde ale přece jen ráda zmínila, a to o problematice realizace ozdob: V Myslivečkově klavírním díle se objevují

čtyři typy ozdob: Nátryly, trylky a dlouhé a krátké přírazy. Problém při dnešních zvyklostech nastává při hraní přírazů dlouhých a krátkých:

„Dlouhou kapitolu věnuje Türk výkladu přírazů. Dělí je jako obvykle na krátké (neměnné) a dlouhé (jejichž délka se mění). Krátký příraz se hraje zcela krátce (bez ohledu na následující notu). Dlouhý příraz přejímá polovinu trvání následující noty, je-li dělitelná dvěma: (...) Příraz před tečkovanou (třídílnou notou) přejímá dva díly jejího trvání.“ (Böhmová, 1973, str. 48-49)

Dnes se v klasicistních skladbách můžeme setkat s mnoha různými interpretacemi přírazů i tam, kde dobové klavírní školy (C. Ph. E. Bach, D. G. Türk) doporučují přírazové notě věnovat polovinu hlavní noty, v případě ternárního dělení (noty s tečkou) dvě třetiny. Délka většiny přírazů by se tedy, jak vyplývá ze škol, měla podmiňovat délkou hlavní noty. Dnešní interpreti mnohdy hrají chybně dlouhé přírazy na dobu, ale jako kratičké noty, přestože jsou psány u dlouhé hlavní noty, např. čtvrtové či půlové.

3.2 Analýza klavírních sonát

Poznámka: U jednotlivých popisovaných jevů je vždy napsáno číslo v hranatých závorkách od 1 do 20, které odkazuje na kapitolu [3.4](#) s výčtem typických prvků v Myslivečkových dílech.

Poznámka: V případě, že věta má předtaktí, dávám přednost lidskému počítání před strojovým, tzn. předtaktí počítám jako nultý takt.

„Sonáty Myslivečkovy znám, vždyť jsem je hrál v Mnichově. Jsou docela snadné a dobře se poslouchají. Své sestře, které se co nejuctivěji poroučím, bych radil, aby je hrála hodně výrazně, s vkusem a ohněm a naučila se jim nazpaměť. Jsou to totiž sonáty, které se každému musí líbit, jsou snadné k zapamatování, a kdo je zahraje s potřebnou přesností, musí s nimi mít úspěch.“ (Bartoš, 1955 s. 72) To jsou Mozartova slova.

„Ukazuje se, že Josef Mysliveček v nich předjal myšlenku lyrické klavírní skladby vlastně dávno před Schubertem, Tomáškem, Voříškem a jinými.“ (Pečman, 1981, s. 143)

„Bylo by však chybou zaměňovat jejich elegantní švih, rafinovanou prostotu a galantní náladovou polohu za uměleckou mělkost.“ (Mysliveček, 1988 s. 2)

Jestli se nějaké Myslivečkovo klavírní dílo hraje poměrně často, pak je to prvních šest sonát. Rukopis se nyní nachází v Českém muzeu hudby a byly vydány ve více edicích.

- Longman & Broderip, 1777;
- Emingerová a K. J. Barvitus, 1919;
- Urbánek, 1936;
- Branberger a Růžková, 1938;
- Editio Supraphon, 1988.

Ve všech zmíněných edicích je najdeme v tomto pořadí:

- č. 1 C-dur, allegro con spirito;
- č. 2 G-dur, andantino;
- č. 3 B-dur, vivace;
- č. 4 F-dur, allegro con spirito;
- č. 5 A-dur, allegro;
- č. 6 D-dur, allegro con brio.

To však neodpovídá údajům v katalogu D. Freemana v jeho studii Josef Mysliveček, Il Boemo, the Man and His Music. Důvod zaměňování pořadí je prozatím neznámý.

Sonáta č. 1

První věta je v sonátové formě a má nadpis allegro con spirito, což nelze přeložit jinak než volně, je to Myslivečkův oblíbený pokyn na počátcích skladeb. Může znamenat vesele a oduševněle (nebo s jiskrou, s chutí).

Již předtaktí na počátku nás k tomu vede. Skupinka typická pro klasicistní orchestrální díla, od dominanty vzestupně k tónické primě, uvádí třítaktovou hlavu prvního tématu, které je vlastně výstupem pět tónů ke kvintě s vypsanými obaly shora a sestupu zpět staccatovanými čtvrtkami. Levá ruka doprovází lomeným dvojhlasem po způsobu druhých houslí v orchestru střídavým basem [3], [17].

Je zajímavé, že skladatel instruuje pokynem legato. Tento pokyn je možné najít téměř ve všech sonátách u levé ruky. Znamenalo to, že v té době bylo

zvykem hrát doprovody portamento nebo dokonce staccato a Myslivečkovi se to nezamlouvalo? Je to možné. U jiných skladatelů takto často nevidáme u doprovodné hudby pokyn hrát legato. Jakmile toto zazní ve forte, opakuje se totéž ihned v piano [18]. Skvělá příležitost pro invenci interpreta a jeho ozdoby.

Následuje druhá část tématu o deseti taktech, která slouží i jako modulační spojka ke druhému tématu. Levá ruka se přesune o oktávu níž, ale zjevně ne za účelem prostoru, protože by mohla být hrána i takto (příklad č. 1).

Př. č. 1 sonáta č. 1, takty 7-10



Obrázek 1: Sonáta č. 1, takty 7-10

Mysliveček chtěl evidentně posílit zvuk a barvu a přidat hudbě na majestátnosti [7]. Je psána v perkusivní osminkové stylizaci [3]. Následují dva takty rozkládaných akordů, další dva tečkovaných stupňovitých postupů zdobených lomenými terciemi. Po celou tuto dobu se harmonie drží na tónice a dominantě.

Čtyři závěrečné takty před druhým tématem obsahují mimotonální dominantu k dominantě, nikoli však spolehlivou kadenci. Mysliveček totiž nezachovává

citlivý tón dominantní tóniny (viz takty 14-16). Naopak, psychologické očekávání posluchače je nastaveno na tóniku. Vše se odehrává na dominantní prodlevě ozdobené typickou albertiovskou lomenou oktávou se střídavou spodní sekundou. Tím je podepřen rytmus a gradace [20].

Druhé téma začíná v taktu 17 a má pohyblivější bas ve čtvrtkách, což nastoluje podmínky pro kantabilní melodii. Pravá ruka je však koloraturní, s nevypsánými i vypsánými nátryly a obaly. V taktu 19 jsou dokonce rozverné septimové skoky nahoru i dolů, jež vlastně nahrazují sestupný pohyb, který uvádím v příkladu č. 2.

Př. č. 2 sonáta č. 1, takty 19-20



Obrázek 2: Sonáta č. 1, takty 19-20

Bas tyto skoky podtrhuje rytmicky a faktura se homofonizuje. Mimitonální dominanta k 6. stupni v taktu 20 ani nenaruší harmonický tok pohybující se v rámci dominantní tóniny. Jako v závěru prvního tématu, i zde je v posledních třech taktech tečkovaný rytmus. Opět od veselí k majestátnosti. Tato část končí na tónickém sextakordu a pro zvýšení napětí je napsána koruna na pomlce.

Závěrečné téma je v taktech 25-32 a vyznačuje se vypsánými poloobaly, ale tentokrát chromatickými, a objevuje se harmonie shodná s tou v rozverných skocích druhého tématu (srov. takty 19-21 a 25-27). I část melodie zůstává podobná. Od taktu 28 zazní rozšířená kadence s rychlými stupňovitými pasážemi zakončenými trylkem v pravé ruce. Závěr expozice je na prodlevě na tónu G [20] a potom tečkovaný [8].

Provedení má pouze deset taktů a objeví se v něm paralelní decimy a syrytmie s basem, která tam dříve nebyla a vybočuje do d-moll a vrací nás do tóniky [12], a poté zazní lombardsky synkopovaná chromatika v oktávách v pravé ruce [2]. Toto je harmonicky nejzamlženější místo v celé větě. Jedná se o takty 39-42. Tón Gis v basu by mohl teoreticky vézt jako umělý citlivý tón do 6. stupně. Na jasnosti tomu nepřidá ani tón Dis, ale dle posluchačské intuice by mohl zvyšovat impulz 6. stupně. Toto mé přesvědčení bylo způsobeno faktem, že mimotonální dominanty k 6. stupni už se objevily dvakrát, v prvním i druhém tématu (viz takty 20 a 26). Konec provedení vede do prázdna. Posluchač nemá šanci odhadovat, co bude dál, což je podpořeno i tektonicky, dlouhou pomlkou v taktu 42.

Zde začíná repríza, a to zcela totožně se začátkem expozice. Těžko říci, jestli skladateli došla invence, nebo chtěl vyjádřit obrácení napětí v žert. V jeho hudbě této kategorie konflikty nejsou opravdovými konflikty a žádné napětí nemá dlouhého trvání, a proto bych se skladatele zastala a přiklonila se ke druhé variantě. Čtyři takty jsou shodné s těmi v expozici a pak se vybočuje do subdominanty. Tento rys v repríze sonátové formy se začal v odhadované době vzniku díla pomalu rozmáhat (Freeman, 2009) a Mysliveček jej jako jeden z prvních uvádí do módy. Končí se stejným třítaktovým závěrem na zdobené prodlevě na tónu G (srov. takty 12-14 a takty 57-59). Zbylá hudba je posunuta beze změn do tóniky, což uspokojí očekávání posluchače, na rozdíl od expozice předěl mezi tématy navazuje logicky a úmyslně rozbitá struktura je zcelena.

Druhá věta je menuet s triem. V tomto cyklu jsou celkem tři sonáty podobné struktury a tato je jedna z nich. Tento konkrétní menuet má rafinovaně jednoduchou formu, řečeno slovy poety, „jako zastřižený anglický trávník“. Část A je v trojhlasé sazbě [1]. V prvním tématu se v pianu dvakrát vystřídá dvoutaktí opakovaným a při druhém opakování zdobeným motivkem s dvoutaktím obsahujícím rozdílnou hudbu, v prvním případě rozkládané akordy, ve druhém stupňovitý pohyb v triolách. Oba tyto úseky jsou zakončeny trylkem na dominantním akordu, avšak nikam nemodulují. Následuje průtažná mimotonální dominanta ke 2. stupni, která je sekvencovaná vzápětí o sekundu níž, takže přistane v tónice.

Od taktu 11, přesně v polovině první části, se objeví nečekaný moment. Dynamika je forte, ale harmonie je v tónice [12]. U jiných klasiků, zejména vrcholných, má dynamika tendenci podporovat tonální plán, např. že před modulací nebo koncem určité části formy je vypsána postupná nebo náhlá změna dynamiky. Tato pravidla začal více narušovat až Beethoven, který píše nečekané změny tak, aby posluchače jejich neobvyklostí vyvedl z konceptu a vytvořil moment překvapení. Proč ale Mysliveček takto naléhavě mění dynamiku před návratem do tóniky, kde se napětí naopak uvolňuje? Přesně tohle je jeho specialita, kterou nenajdeme u jiných skladatelů tak často. Pravdou je, že se dojem velkoleposti a slavnosti snaží zesílit rozpumpováním basu [3] a položením levé ruky o oktávu níže [7]. Princip opakování dvoutaktí tu máme znovu, tentokrát ne se zdobením, ale přesunutím obsahu pravé ruky o oktávu níž a s mírným přizpůsobením pro závěr na dominantě. V taktu 15 se navrácí hlava tématu, tj. první dvoutaktí, a poté zazní kadence s mixolydizací v subdominantním akordu [5]. Vše je zakončeno průtažnou sekundou jako úklonou.

Trio je ve stejnojmenné moll a zde se poprvé silně ukazuje Myslivečkovu operní těžiště tvorby. Melodie v pravé ruce obsahuje takt s ostinátním C, tedy tónickou primou, a hned za ním dva skoky, triton a malá sexta, což značí bolestný, dramatický afekt (viz kap. 3.3) [13]. Harmonie je obohacena o 6. stupeň naznačený v basu na 3. době taktu 21 a o 2. stupeň na 2. době taktu 22. Jako v první části, i toto dvoutaktí je okamžitě opakováno s vypsáním zdobením a oněmi rozeklanými skoky vyplněnými. V dalších šesti taktech sice spadne harmonické napětí, střídá se dominanta a tónika, ale Mysliveček umně vyvažuje rytmizovaným basem [3]. Na konci úseku se přes subdominantu a mimotonální dominantu dostane k dominantě. Pohyb melodie je přerušovaně stupňovitý s oktávovým a sextovým skokem.

Od taktu 31 si skladatel zvolil do tonálního plánu tóninu paralelní, což může dodávat dramatické hudbě nádech nedosažené slasti. Tento názor je však subjektivní. Charakter melodické linie zůstává stejný jako dříve. První dvoutaktí, tj. takty 31 a 32, se opět opakuje, tentokrát doslovně. V taktu 37 se vracíme do výchozí tóniny c-moll přes sextakord jejího 7. stupně. Mysliveček využívá především takovýchto maličkostí a shromažďuje je, aby navýšil dramatický účín. V posledních taktech se vrátí prvek ze začátku

tria, opakovaná a hned nato vypsane zdozená ostinátní tónická prima, tentokrát v hybnějším rytmu. Další důkaz Myslivečkova smyslu pro filigránskou eleganci a hudební drobnokresbu. Poslední trojtaktí je věnováno kadenci narušené mimotonální dominantou k subdominantě. Toto se v baroku i klasicismu dělo často. V melodii je strohá stupnice od septimy k tónické primě, což by mohl být pro interprety materiál vhodný k pohrávání či zdození při repetici.

Pozoruhodné je, že Mysliveček má v první nedramatické části sazbu trojhlasou a tady si vystačí s dvojhlasem. Toto je však sporné, protože bas je střídavý a tudíž jde v podstatě o latentní trojhlas. Interpret z tohoto prvku může případně čerpat a projevit smysl pro kontrast na opakovaných dvoutaktích, na kterých je menuet vystavěn.

Sonáta č. 2

Andantino alla breve a noty černající se ozdobami na začátku nás upoutají hned při prvním pohledu do not. První téma je harmonicky usedlé – do taktu 12 se odehrává hudba pouze na základních harmonických funkcích. Za to si lze povšimnout pozoruhodného rytmu, ale hlavně okázalého bohatého zdození v pravé ruce. Nalezneme zde sestupný rozložený akord s polovypsányi ozdobami. Je to lombardský rytmus [2] zpestřený nátrylem. V dalších čtyřech taktech je prostinká melodie kroužící kolem dominantního a tónického kvintakordu, ale pořád zdozená přírazy. Pokud bychom hráli moderně, hudba by působila nepatřičně a nehezky. Navrhla jsem její možné provedení (příklad č. 3).

Př. č. 3 sonáta č. 2, takty 1-6



Obrázek 3: Sonáta č. 2, takty 1-6

V době, kdy Myslivečkovy skladby pravděpodobně vznikaly, se nátryly a trylky hrály ještě z vrchní sekundy. Proto jsem s tím počítala ve svém navrženém provedení (Böhmová, 1973). Zda Mysliveček zdobí malou notou nebo vypsaným lombardským způsobem, se odvozuje od toho, je-li za ozdobenou čtvrtovou notou pomlka či nikoli. Pokud ano, zdobí se vypsanými běžnými notami. Basová linie je o něco propracovanější, což hudbě dodává plnost a vřelost. Tato část je ukončena slavnostním trylkem a sestupnou pasáží v pravé ruce předělující do druhého tématu.

Druhé téma je v dominantní tónině, ale modulací ji potvrdí až v taktu 17. To však není nic proti ničemu: Harmonické napětí není velké, protože skladatel chce veškerou pozornost posluchačů přenést na zdobení. Proti všem očekáváním předepisuje decrescendo do *piana*, ačkoli interpret by zde mohl intuitivně vycítit dynamiku vyšší než dříve vzhledem ke zrychlení hybnosti hudebního proudu a jiné než hlavní tóniny. Tohle Mysliveček dělal častěji, že dynamika jde poněkud proti intuici hráče. V druhém tématu jsou nátryly na tečkovaných notách a roztomilý septimový přesun melodie místo oktávy

(srov. takty 13 a 15). Oproti akordickému pohybu, ač zdobenému, v tématu prvním, je zde sestupný pohyb stupňovitý. Od taktu 17 probíhá závěrečná hudba, která obsahuje modulační kadenci, vzestupné tetrachordy a tečkované melodické tercie. V taktu 20-22 je unisono a potvrzující konvenční závěr. Takt 22 obsahuje navíc v unisonu tečkovaný rytmus [8]. Subjektivně tečkovaný rytmus, unisono, rozložené akordy, krátké sestupné motivky a okázalé zdobení po konzultaci s rétorickými figurami mohou v leckom vyvolávat dojem slavnostního ohňostroje.

Provedení je v pianu a má jen čtyři takty. Dovede nás chromaticky od tóniny d-moll přes mimotonální dominantu k dominantě, která tam ale není rozvedená, místo toho zazní mollová subdominanta a konečně dominanta k hlavní tónině. Na rozdíl od zbylé hudby neobsahuje ani jednu ozdobu. Provádí první téma, ale velice decentně a sofistikovaně. Vše probíhá v pianu.

Nastává repríza. Takty 27-29 se rovnají taktům 2-4 a poté proběhne vybočení do paralelní tóniny. Od taktu 32 jsou sestupné tetrachordy zakončené nejprve opakováním poslední jejich noty a v pomalejším osminkovém pohybu, později je napětí poněkud zvýšeno jejich diminucí a rychlým zopakováním s následným oktávoým skokem. Od trylky v taktu 38 už hudba probíhá úplně shodně s expozicí, až na nutnou transpozici do hlavní tóniny a oktávové přesuny, např. v taktu 43.

Druhá věta je opět menuet s triem ve stejné tónině. Levá ruka svým rytmem a oktávoými skoky podporuje taneční charakter a pravá ruka pomáhá svou první dobou tečkovanou. První takt se beze změny opakuje. V taktu 5 přechází levá ruka v osminkový perkusivní bas [2]. Místo subdominanty je v kadenci opakovaně užit 2. stupeň. Od taktu 8 obsahuje pravá ruka lomené intervaly podobné smyčcové stylizaci [16]. V druhé půlce části se od taktu 13 objevuje lombardská synkopa sestupnou oktávou v rámci vzestupného motivku, který ji vyvažuje, a ihned se opakuje v pianu, čímž dává interpretovi příležitost pro zdobení [18]. Melodie v taktech 17-20 je naopak sestupná s opakovaným tónem a uklidňující a takt 21 vypadá jako závěrečná kadence do tóniky, která je však vtipně oddálena mimotonálním 7. stupněm [4]. Pravá ruka se zčista jasně rozběhne v náhle

příšedším výtrysku emocí do virtuozní pasáže. V taktech 22-26 zazní nová kadence, která nás již přivede do tóniky.

Trio je v subdominantní tónině. Na rozdíl od rytmicky členité části a má levá ruka pravidelné albertiovské šestnáctiny. Zajímavostí jsou vypsání trylky v pravé ruce. Hudba má vzestupnou tendenci, ač ji provází raketové sestupné motivky, ale na větší celek vychází směr nahoru (takty 29-30). Tuto problematiku popsal ve svých analýzách např. Josef Schenker. Pravou ruku dále stmeluje ostinátní stylizační figura, kolem níž se odvíjí jednoduchá melodie až do taktu 36, kdy nastává prodlouženě mixolydizovaný závěr, konkrétně mimotonální dominanta k subdominantě, narušovaný odrážkou a znovu potvrzovaný, dokonce vícekrát opakovaný. Jako by spolu „bojovaly“ mixolydický a nemixolydický závěr a zvítězil ten Myslivečkův oblíbený.

Sonáta č. 3

Je nadepsána vivace, jako jediná z Myslivečkových sonát. To spolu s tóninou B-dur jí propůjčuje charakter dechové hudby a možná lidové veselice. Je hravá, její melodika je podobná Mozartovi a další prvky Haydnovi. Již z ní číší manýry vrcholného klasicismu – propracovanější basové linie místo albertiovského doprovodu, lomené oktávy v rychlém virtuozním sledu, častější prudší změny dynamiky na menších plochách apod.; obyčejné hudební jevy vypsány neobyčejným způsobem. Drobnými detaily svou hudbu sladí, plní a zhušťuje a zvětšuje její účín na posluchače, a ani na to nepotřebuje složité harmonie. Obě témata jsou ještě ke všemu periodická.

Nejprve zazní na čtyři takty trvajícím lomeným tónickým prodlevě bohatě rytmicky členitá veselá melodie. Stupňovitý pohyb od kvinty k oktávě a zpět a od tercie k sextě a zpět. Závěr učiní elegantnější lombardská synkopa na sestupu k tónice. Až do taktu 13 nepotřebuje Mysliveček žádnou posuvku, v něm zazní mimotonální subdominanta. Spojovací hudba ke druhému tématu zní písňověji než téma a má ozdoby, tentokrát kombinované – dvě dvaatřicetiny a za nimi nátryl na osmině s tečkou. Takty 9-10 a 11-12 se opakují, což dává interpretovi příležitost si ozdoby pozměnit. V taktu 13 se objeví mimotonální subdominanta podpořená diminuendem.

Zde se držel tóniky poměrně dlouho, kromě drobných vybočení, vlastně až do taktu 19, kde zazní mimotonální 7. stupeň do dominanty.

V druhém tématu se hybnost v pravé ruce zpomalí a v levé zrychlí – doprovod je albertiovsky šestnáctinkový oproti dosavadním ostinátním či příznávkovým osminám. V prvním tématu zdůrazňoval tóniku, v tomto zdůrazňuje dominantu, ale tentokrát ne trváním, nýbrž opakovaným sestupným rozkládáním dominantního akordu. Možným vysvětlením, proč napsal nižší dynamiku do druhého tématu, je, že chtěl vyvážit hybnost doprovodných šestnáctin. Přece jen, interpreti ještě často mohli hrát na cembalo, kde dynamika byla terasovitá.

V taktu 24 je opakovaný spodní příraz k tercii podporující komičnost. Od taktu 27 začíná spojovací hudba k závěru, rychlé dvaatřicetinkové sestupy. Znalec hudby si může povšimnout podobnosti se skladbou BWV 1067 Badinerie od J. S. Bacha, která ovšem nemusí být záměrná. Je zde opět vypsáno diminuendo, zřejmě Myslivečkovi velice záleželo na tom, aby interpreti spolu s rychlostí nepřidávali také na síle. Rytmická gradace pokračuje v taktu 29, kde je dvaatřicetinová triola. Za povšimnutí stojí i to, že oba rytmicky husté motivky jsou sestupné. Toto dvoutaktí je ihned haydnovsky zdobeně opakované. V taktu 35-36 je Mozartovi podobný vzestup od tercie znějícího akordu (ted' je to subdominanta) kombinující elegantně diatoniku a chromatiku. Tady začíná široce rozevlátá kadence (takty 33-40). Taktem 41 počíná závěrečná hudba a má neobvyklých 7 taktů. Lichý počet taktů není u Myslivečka příliš běžný. Stejně jako v prvním tématu je zde lomeně oktávová tónická prodleva, na které je zdůrazněná mimotonální subdominanta. Spoléhá na latentní harmonii (srov. takty 43 a 47). V taktu 47 si posluchač již domyslí citlivý tón, ačkoli reálně nezazní.

Provedení je v b-moll a přináší místo provádění starých prvků hudbu novou. Obsahuje nejzajímavější harmonický moment skladby, alterovaný mimotonální 7. stupeň k dominantní tónině, čímž je dovršeno předchozí narušení tónorodu mollovou sextou tóniny. Tento prvek zpravidla zvyšuje napětí a ani zde tomu není jinak. Skladatel tomu nasazuje korunu pokynem subito piano. Pravá ruka nese komplementární až příznávkový rytmus vůči

levé ruce a celá část je zakončená virtuozní fanfárovou sextolou se sestupným rozloženým dominantním akordem.

Repríza zní od taktu 60 a až do taktu 69 je hudba shodná s expozicí. Skladatel si připravuje pole pro gradaci, a tak vyzývá interprety k nižší dynamice než na začátku (srov. takt 1 mf a 60 mp). V repríze teprve začíná opravdové provádění. Tuto tendenci dovedl k vrcholu až Beethoven, Mysliveček ji začal ve svých skladbách jen opatrně naznačovat. Druhá myšlenka prvního tématu je transponována do paralelní tóniny, pro zvýšení pozornosti posluchačů provázená pokynem *diminuendo*, čímž nás připravuje na druhé téma, které v ní zazní. Předtím se ale v taktu 73-74 odkazuje na provedení komplementárním rytmem a poté jsou použity oktávy pro posílení zvuku, kterými se ukotvuje dramatický *moll*. Někteří by mohli dospět k názoru, že snížený 6. stupeň objevující se v provedení má spojitost s řádným 6. stupněm v repríze, ale tento názor je už sporný.

Gradace jde po kvintovém kruhu a končí v taktu 79, svou dramatickostí připomíná varhanní majestátní hudbu baroka. V taktu 80 začíná částečná citace 2. tématu v *g-moll* a podobným postupem s posuvkami docestuje až do subdominantní tóniny. Mysliveček vtipně přehodnotí dominantu z *Es-dur*, že se náhle stává tónikou, a je znovu ocitováno celé druhé téma, téměř shodně s expozicí, až na pár oktávoových přesunů. Tento psychologický trik, že opravdová dominanta zní, jako by byla mimotonální, může navozovat dojem zakopnutí mimoděk o práh vlastního domu. To by mohlo být inspirací pro interpreta, aby to bral na zřetel. Deset taktů před závěrem je ještě malý odkaz na takt 80 a opět prodloužená subdominant [4] s levou rukou posunutou o oktávu níž pro sytější barvu zvuku [7].

Druhá věta je ve formě prostého ronda. Není to menuet, na rozdíl od většiny ostatních druhých vět jeho sonát. Má tempové označení *andantino*. Ruce jsou zde na začátku oddáleny od sebe [7]. Až do taktu 8 by bylo teoreticky možné hrát levou ruku o oktávu výše. Kromě zvýšené průchodné kvarty v taktu 7 zde nejsou jiné harmonické funkce než základní. První takty se ihned sekvencují, což se stejně stane ve druhé polovině části a (srov. takty 9-12). Melodie v pravé ruce má sylabický deklamativní charakter podobný árii či písni se stupňovitým pohybem. Druhá polovina části a obsahuje

v Myslivečkově díle tak častý rytmický motivek osminky s tečkou a dvou dvaatřicetinek, pohyb též stupňovitý, taktéž sekvenci a odehrává se to na dominantní prodlevě. Zajímavostí zde může být melodická intervalová práce, častá pro jeho dobu: v taktu 5 máme vyplněnou sestupnou kvartu B2 F2 ihned opakovanou a v taktu 13 máme na stejné pozici v rámci periody totožnou kvartu nevyplněnou a tečkovanou, navíc na harmonicky důležitém místě, mimotonální subdominantě, která má v části a největší napětí. U Haydna na takovou práci narážíme snad v každé jeho skladbě. Pak už jen zazní zbytek kadence zpět do tóniky.

Část b obsahuje trioly a imitační techniku skoro kánonovou, ač trvá jen čtyři takty. Trioly se prolínají snad celou částí. Za zmínku stojí takt 29, kde je tónická ostinátní prodleva, ne však v basu, ale v tenoru, což může působit dramatičtěji. Až k tomuto místu navíc skladatel předepisuje crescendo, aby tento moment dynamicky podepřel.

Po návratu části a v taktech 35-60 následuje část c v subdominantní tónině. Na rozdíl od předchozích částí se tato rozkládá na 28 taktech, tedy 12 a 16, není zcela periodická. Kombinuje všechny prvky předchozích částí dohromady: tečkovaný rytmus, rovné osminky i trioly. Pozoruhodností této části jsou zpěvně a vřele působící paralelní tercie, které obsahuje pravá ruka, což místy se střídavým basem působí až lidovým dojmem, např. v taktech 69-70. Celá část má navíc trojhlasou dechovou sazbu [1] Před nasměrováním na da capo se myšlenka úplně uzavře v tónině Es-dur.

Sonáta č. 4

Je v tónině F-dur, označená *allegro con spirito*. Ukazuje Myslivečkův výkvět nápadů, jeho skladebný styl a jeho názor na virtuositu. Evoluční hudbu delších rozměrů nenajdeme téměř nikde, spíše většinou zazní myšlenka a je rozvedena či provedena ihned. Nevrací se k myšlenkám a necituje je téměř nikdy, s výjimkou toho, když chce dodržet sonátovou formu a navrátit se k repríze.

První věta je plná pasáží, běhů, v lomených terciích a oktávách. Základní myšlenka je sestupně rozložený tónický kvintakord ozdobený trichordem. V levé ruce je pouze prázdná kvinta, což přispívá k poněkud loveckému

charakteru. Opět je to jen subjektivní názor, protože skladatelé klasicismu ještě programní tendence neměli. V pátém a šestém taktu se rozloží tečkovaně dominantanta a tónika. Celý motivek se opakuje o oktávu výše. V taktu 5 je stále sestupně rozkládaný tónický kvintakord, jen o mnoho rychleji. Od taktu 8 začínají lomené tercie. Toto je pozoruhodné místo. Všimněme si taktů 8-10, kde si ruce v podivné linii předávají lomené tercie. Nejprve od noty f k b, kde se začnou lámat mezi ruce, ale s chromatickými průtahy. V taktu 11 se zopakují, již nezdobené, v levé ruce. Zvláště ztřeštěné místo, které nemá nikde v celé větě obdoby. V taktu 10 je mimotonální dominantanta k subdominantě. Ta se bude ve větě objevovat vícekrát na důležitých místech. V taktu 12 jsou stejné tercie, jen jako paralelní decimy v levé a pravé ruce, a levá ruka je mezitím zdobí chromatickými šestnáctinovými střídavými tóny. V taktu 13 je důležitý motivek, který se ihned opakuje v pianu v taktu 14 [18]. Jde o ozdobený tónický kvintakord a dominantní septakord. V taktu 15 je opět soustava lomených tercií, která nás připravuje na mimotonální dominantu k dominantě. Struktura ze začátku věty se tedy nenápadně opakuje jako vzorkování.

Po výboji do mimotonální dominanty se přidávají lomené oktávy a odpovídá jim pravá ruka v lomených terciích. Tento živý dialog trvá po šest taktů a za ním následuje viklavá albertiovská stylizace v pravé ruce postavená zrcadlově oproti předešlému případu v levé ruce (srov. takty 13-14 a 23-24). Znovu v té tónině, ve které zrovna je, použije skladatel mimotonální dominantu k subdominantě a přemostí nás do kadence a závěrečné hudby. Ta začíná v taktu 30, je třítaktová a znovu střídá lomené oktávy v levé ruce s lomenými terciemi v pravé. Tento dialog je zakončen v levé ruce perkusivním vypracovaným akordem v šestnáctinách, nikoli obvyklými čtvrtkami. Je zřejmé, že skladatel nehodlal přerušit rytmus hudebního proudu.

Provedení začíná taktem 33, kde se nejprve lámou stupnicové pasáže v oktávách mezi ruce na způsob tokáty a pak se rozkládají stále tokátovitě akordy s drženou basovou linií střídanou třemi notami v pravé ruce. Přes 2. stupeň, tedy tóninu g-moll, se zmoduluje do d-moll, kde zazní druhá myšlenka prvního tématu (takt 41 srov. takt 13). V taktech 43-46 je její

alterovaný 7. stupeň a toto napjaté místo vyvrcholí výkřikem v durové harmonické stupnici na dominantě. Vše je připraveno pro tóniku d-moll, ale místo toho odtud začne repríza v hlavní tónině.

Hudba taktů 47-50 je shodná s hudbou taktů 1-4, a pak je tečkovaný motivek místo opakování jako prve přenesen do subdominantní tóniny. Tento jev zde není poprvé. V taktu 53 obhazuje jev taktů 33-36, protože cituje fragmenty tématu v tónině g-moll, kterou navštívil v provedení. Od taktu 55 je hudba shodná s expozicí, kromě transpozice, ale stále s gradující tendencí, protože v taktu 60 pro vystavění zvuku Mysliveček neváhá posílit basovou linii zdvojením do oktáv (srov. takt 23).

Druhá věta, *allegro con spirito*, přináší velmi zajímavý jev neobvyklý pro druhé věty sonát, je také v sonátové formě. Navíc je jaksí modernější, jasnější. Její harmonie jsou velmi plné, vřelé, místy se sazbou a polohou hlasů podobají Beethovenovi.

První téma je prominentní melodie začínající tečkovanou notou, chvílemi ve dvojhlase, na oktávové tónické prodlevě v levé ruce. Není bez zajímavosti, že se pohybuje v šestnáctinách. Kdyby psal sonátu pro smyčcové nástroje, vypsal by šestnáctinové basové tremolo? Jaký tedy musel mít autor obrovský zájem na napětí a důraz na hybnosti hudebního proudu? Nejen to, prvních osm taktů obsahuje časté sextové i septimové skoky rychle za sebou, od taktu 5 dokonce prokládané pomlčkami. Není pochyb, že tato hudba má mít veliký emoční náboj. Zde vidíme spornost mezi dobou vzniku těchto sonát a pozdější klasicistní tvorbou. U Mozarta či Beethovena by takové rétorické figury nutně musely být podloženy ještě pozoruhodnou harmonií, zde tomu tak zatím není.

Od taktu 9 zní již druhé téma. S prvním má společnou sestupnou sextu, zato má oproti prvnímu odlišnost rychlejšími rytmickými hodnotami a členitějším zdobením. Levá ruka sice již nemá lomené oktávy, její stylizace je albertiovská, ale stále v šestnáctinách. V taktu 13 se objeví trioly a poté dokonce krátké čtyřiašedesátinové skupinky not. Rytická gradace je zde více než zjevná. Vše je na půdorysu prodloužené kadence s 2. stupněm místo subdominanty. Tak nás hudba dovede k závěrečnému tématu v taktu 18, které nás opět uklidní jak návratem rytmických hodnot

do osminek, tak i stejně stylizovanou tónickou prodlevou (samozřejmě v dominantní tónině) a dvojhlasem, místy trojhlasem. Těmito všemi rysy se shoduje s počátečním tématem věty. Je zakončeno průtažnou dominantou do tóniky.

Provedení cituje první téma v dominantní tónině (srov. takty 23-26 a takty 1-4). Harmonicky je celkově v provedení zdůrazněn 6. stupeň a později frygická sekunda vůči dominantní tónině, tedy snižená sexta samotné tóniny. To také není příliš výjimečný jev. Unikátnější je, že zazní mollový subdominantní kvartsextakord v taktu 41 a 42. Toto je harmonickým vrcholem věty, neboť je narušen tónorod samotné hlavní tóniny. Mezi těmito dvěma oblastmi, přibližně na území taktů 38-40, je kaskáda lomených sext podobná jednomu místu v expozici první věty, ale pouze stylizačně. Společným rysem v provedení je kromě zjevné citace ještě stylizace oktáv v levé ruce. Od taktu 48 se již cituje druhé téma v hlavní tónině a citace je totožná, až na jeden oktávový přesun vzhůru v pravé a jeden v levé ruce a také poslední takt skladby, kde místo průtažné dominanty na konci expozice (srov. takt 22) zazní rychlé vystřídání dominanty a tóniky, ještě s paralelními sextami v pravé ruce. Veškeré napětí se tím uvolní.

Celá sonáta zasluhuje naši pozornost, protože je to jedna z klavírních sonát s nejzjevnější skladebnou technikou, usilující o velký emoční náboj. Interpreti si mohou všimnout rytmů, intervalů i stylizace a náležitě je odstínit podle gradačních momentů.

Sonáta č. 5

Tato sonáta se spolu s číslem 1 a 2 řadí k technicky méně náročným. Stejně jako sonáta č. 1 má téma šest taktů. Chceme-li někde vnímat konec fráze, bude to v taktu 3 a pak na přelomu taktů 6 a 7.

V rozjásané tónině A-dur a s tempovým označením allegro vystartuje levá ruka ihned osminkovým perkusivním basem. Zato v pravé ruce je hlava tématu půlová nota s přírazem. Po bližším prozkoumání si můžeme povšimnout nepravidelného členění frází po taktech: 6(3+3) + 5 + 3 + 4 + 5 + 4 + 5 + 3. Skladatel si našel dobrý a zajímavý začátek sestupu melodie, od druhého stupně ke kvintě, samozřejmě může být braný jako

subdominantní kvartsextakord s průchodnými tóny. Tím klade důraz na tónickou kvintu, ještě k ní dospěje znovu zespona v taktu 4. Ve stupňovitém pohybu pokračuje i v následujících taktech. Hudba se ihned opakuje, ale v taktech 10 a 11 místo sestupného stupňovitého pohybu použije skladatel sextový skok na tentýž tón, ale o oktávu výše. V taktech 12-14 je kratičká spojka nabližující do dominantní tóniny zakončená triolami. Je sporné, zda skladatel zamýšlel spojovací hudbu začít už odtud, nebo až od taktu 15. Jisté však je, že od taktu 15 slyšíme čtyřtaktí s latentním dvojhlasem v pravé ruce s ostinátní dominantní prodlevou v altu. Hned poté zazní pětitaktový motiv v paralelních terciích na stejné dominantní prodlevě přesunutá do basu, ovšem oktávově lomená a zdobená.

Druhé téma začíná také půlovou notou, dokonce stejnou jako na začátku, ale tentokrát s rozloženým akordem a s hybnějším albertiovským doprovodem v levé ruce. Melodický obrys je opsán téměř třikrát, pokaždé poněkud jinak, opět nalezneme haydnovské zdobení. V taktu 28 odpoví levá ruka pravé komplementárně na melodii dvěma akordy. I přesto, že jde jen o mimotonální dominantu k subdominantě, stává se toto díky rytmickému členění a partové stylizaci momentem s největším napětím. Takty 33-35 jsou věnovány závěrečné hudbě, která se vyznačuje paralelními decimami mezi sopránem a basem a vypsáním tremolem jako pro smyčce [16] s ostinátní tónickou prodlevou nejprve v altu, pak se přesune na poslední takt do basu a lomí se v oktávu. Nepřipomíná to něco? Mně ano, srov. takty 15-23. Stejný latentní dvojhlas v pravé ruce, jen rychlejší než dříve, stejná prodleva nejprve v altu, pak přesunutá do basu a oktávově lomená.

Provedení je zamlženo chromatikou a začíná sextakordem mollové dominanty a po průchodné harmonii zazní mollová subdominanta, později chromaticky alterovaná. S expozicí má společný perkusivní doprovod z jejího začátku a lomeně oktávový z konce.

Repríza začíná šestitaktím shodným se začátkem, ale pak je během taktů 53-54 přemostěna postupně diminuovaným, tedy rytmicky graduujícím vzestupem a šestnáctinovým sestupem vybočena do subdominantní tóniny. Vezmeme-li v úvahu opěrné body, jde jen o vyplněný dominantní septakord vzestupně

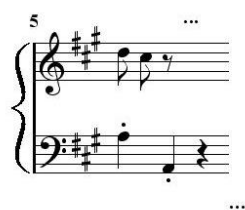
a sestupně rozložený. Zde, v taktu 55, zazní druhé téma. Myšlenka je provedena stejným kaskádovitým pohybem jako v taktech 53-54, ale obráceným směrem (srov. takty 59-60). Poté je druhé téma citováno znovu, tentokrát již v tónice, a hudba se dále odvíjí shodně jako v expozici.

Tato věta je pro interprety i posluchače pozoruhodná svým nepravidelně členitým frázováním a mikroskopickými zvláštnostmi a souvislostmi ve vedení hlasů.

Druhá věta je menuet a její zvláštností oproti jiným sonátám je, že má introdukci a předtaktí podivné délky – na dobu a čtvrt. Stejně jako v první větě jsou fráze šestitaktové. Celý menuet je pro nenechavce a neodolatelně je vyzývá ke zdobení, vlastně již jeho první takt introdukce se okamžitě opakuje.

Melodie je půvabně tanečně tečkovaná, začíná rozloženým tónickým akordem od kvinty a poté sestupem s vypsányi obaly. V taktu 7 a 8 je fráze zakončena triolami. Takt 9-12 obsahuje sekvenci od mimotonální dominanty ke 2. stupni k tónice. Melodie je velice mozartovská, ovšem celková dvojhlasá sazba působí jaksí děravě. Je to sice pouhý výboj fantazie, ale jak by tuto Myslivečkovu myšlenku zužitkoval Mozart? Vyplnil by celkovou harmonii a doplnil nějaké chromatismy (příklad č. 4)? Poslední šestitaktí je slavnostně působící kadence s vybočením do mimotonální subdominanty. Slavnostnost jí dodává první zdvojená oktáva v pravé ruce, ale i vzdálenost rukou [7].

Př. č. 4 sonáta č. 5, takty 9-12



Obrázek 4: Sonáta č. 5, takty 9-12

Trio je v mollové stejnojmenné tónině a má podobný postup jak rytmicky, tak i směrem melodie. Je tu shodný vzestupně rozložený akord i sestup s vypsáním obalem, jen ten obal se rozkládá na jiné pozici v tónině (srov. takt 4 a 18). Nejprve je zdobena tercie, pak se skladatel „pozdvihne od země“ a zdobí kvintu. Opět je fráze zakončena triolami. Někdo by si mohl spojovat trioly ve druhé větě s taktem 14 v první větě, což mi nepřipadá pravděpodobné jako záměr, protože zde se opakují v promyšleném místě, v první větě tomu tak nebylo. V taktu 25-26 se harmonie otvírá přes zvýšenou kvartu do dominanty. Od taktu 27 přebírá trioly levá ruka, čímž potvrzuje jejich důležitost v celé větě. Zazní sekvence od mimotonální dominanty k subdominantě a poté ke 3. stupni. Posledních šest taktů se stylizace doprovodu opět rovná a zazní prodloužená kadence k závěru. Zde výjimečně nenajdeme průtažnou svrchní sekundu, ale nekompromisní primu na první době. Není bez zajímavosti, že v obou větách najdeme skupinu čtyř šestnáctin ústící do dlouhé noty na těžké době ve funkci pilíře klíčové myšlenky.

Sonáta č. 6

Allegro con brio si mnozí interpreti vykládají jako pokyn hrát rychleji než allegro con spirito. Metronomické údaje však ještě neexistovaly a proto hráči napoví spíše obsah hrané hudby než porovnávání pokynů.

Začátek prvního tématu je akord D-dur v osmihlase ve forte. První dva takty by sedaly považovat za introdukci. Od taktu 3 je myšlenka s opakovanou tónickou primou a později tercií přerušovanou diatonickými průtahy s přírazem. Skladatel zde předepsal akcent, což znamená, že v jeho době by interpreti při hře obvyklým způsobem akcentovali notu jinou. Např. klasicistní interpreti měli ve zvyku akcentovat začátek fráze, i když byl na jiné době než na první.

Ve spojovací hudbě od taktu 9 jsou sestupné sextové a septimové skoky, jejichž vrchní tón je zdobený. V taktech 13-15 je semplice sestupná melodie, nejprve prostá, poté zdobená nátryly, poté vypsány odrazy (osmina s tečkou a dvě dvaatřicetiny). Tento šarmantní trik převzal Mysliveček od J. Haydna. Celé téma je uzavřeno tečkovaným osmihlasem opět ve forte. První téma tedy charakterizují opakované tóny a stupňovité pohyby, v případě potřeby prováděné ihned.

Druhé téma je v pianu a specificky oproti jiným sonátám má mollový tónorod. Jeho nástup v taktu 17 je náhlý, posluchač nemůže nic předvídat z předchozí hudby. Opět jsou zde opakované tóny, tentokrát kvinta a chromatický pohyb, tónika střídaná se zmenšeným septakordem sedmého stupně dominantní tóniny a sedmý stupeň stejně zmenšený k tónice, pomalu dramaticky sestupně rozkládaný na opakovaném perkusivním osminkovém base. Začátek tématu se melodií vejde do rozsahu zmenšené kvarty, čímž je podpořen jeho naříkavý charakter. Napětí ještě vzroste alterovanou subdominantou k dominantní tónině (takt 26). Jen o takt později se však vrací to, co jsme získali v předchozím tématu – virtuozní pasáže a husté akordy v hluboké poloze (srov. takt 1 aj. a takt 29). Závěrečná hudba od taktu 31 je opakující se stupnice na kadenci tvořící basové linie zdvojené v oktávách., které se v čase doplňují. Na úplném konci expozice zazní na prodlevě radostný motivek obsahující mimotonální dominantu

k subdominantě. Mixolydizace je tentokrát narovnána do řádného 7. stupně. Expozice je členěna pravidelně, ač tak nezní, celá trvá 36 taktů.

Provedení má virtuozní charakter stylizací připomínající 5. a 6. variaci ve druhé větě (viz níže). Skladatel balamutí posluchače, že se bude přecházet do tóniky, načež nastolí dominantu k 6. stupni (takt 41). Poté se provádí sotva rozeznatelně motivky z prvního tématu a na dva takty prodloužená mimotonální dominanta k subdominantě, což referuje k závěru expozice. V taktu 47 nastávají chromatické postupy a laborace mezi tóninami. Začne se poměrně daleko od tóniny, vlastně 7. stupněm k mimotonální dominantě k dominantě. Toto místo má největší harmonické napětí v celé skladbě. Od taktu 53 se cituje závěr prvního tématu dosti shodně s takty 13-16. I dále se hudba shoduje s reprízou.

Co se tu vlastně děje: Chybí počátek reprízy, nemůžeme nalézt citaci hlavního tématu v tónice, provedení v reprízu splyne. K tomuto jevu dochází pouze v této Myslivečkově sonátě. Další hudba je shodná s expozicí, až na větší harpenizaci a oktávový přesun vzhůru v pravé ruce.

Druhá věta je formálně speciální třešničkou na dortu cyklu šesti sonát, protože jako jediná ze všech jejích druhých vět je variační. Půvabné menuetové téma o šestnácti taktech je opatřeno šesti variacemi, které celou dobu gradují. Mysliveček vsadil na jistotu a postupně implementoval stále virtuoznější prvky, čímž navyšoval ani ne tak skladebné napětí, jako spíše efektnost a skoro až pouťovou atraktivnost.

Téma má celkově menuetový taneční charakter. V levé ruce jsou odsazované čtvrtky nebo dvě čtvrtky jako sestupný oktávový skok s následnou čtvrtovou pomlkou na třetí době. Občas bas prodchne latentní dvojhlas, takt 1-2, 5 ad. Hned první nota v pravé ruce, tónická prima, je ozdobena citlivým tónem a ve druhém taktu nás upoutá mimotonální dominanta k dominantě. Pohyb melodie je stupňovitý, ale skladatel ho odvážně přepažuje kvartovými, kvintovými i oktávovými skoky. Ve druhé polovině tématu se hybnost rytmu zvýší v každé ruce o jedno patro: v pravé jsou šestnáctiny, v levé osminy. V taktu 13 je proslulý klasicistní chromatický výstup ke 2. stupni tóniny, aby mohl být následnou kadencí uzavřen do tóniky.

První variace tématu je akordicky tokátová. Levá ruka obsahuje v podstatě skoro stejnou hudbu, až na střídavý bas v druhé polovině tématu. Ten je zrušen a nahrazují ho základní basové čtvrtky. Původní akordy jsou lámány mezi ruce. Ve druhé variaci jsou akordy rozkládané v osminách, až na několik výjimek, kdy skladatel rozloží celý akord, což mu zabere delší dobu, proto se nestihne vrátit, jak by posluchač očekával. Objevují se i lomené tercie a sextové a oktávové skoky. Tato variace působí ještě kantabilně. Hybnost se začne zvyšovat ve třetí, triolové variaci. Původní lomené tercie z předchozí variace jsou vyplněny stupňovitě nebo řešeny střídavými tóny. Nikde není rozbitá struktura, levá ruka opakuje stejnou hudbu. Čtvrtá variace obsahuje pomlky na těžkých dobách, lomené oktávy, některé akordy bohatěji rozkládané, zejména ve třetí čtvrtině variace. Pátou variací volí skladatel kantabilnější postup se stupňovitým pohybem a občas je použita i chromatika. Poslední variace vlastně přebírá materiál ze třetí, ale rozkládá akordy rychle nahoru i dolů a v levé ruce je posílen zvuk zdvojením basové linie do oktáv. Někde pro plnost zvuku a účinnost skladatel vypracuje místo stupňovitého pohybu basové linie septimový skok, např. 7 a 5 taktů před koncem. Interpret nemusí nic jiného, než si stupňovanou virtuositu užít a náležitě ukázat své hbité prsty. Profesionálnímu hráči tato věta poskytne takřikajíc mnoho muziky za málo peněz, ale tento trik bude fungovat pouze na nenáročné posluchače. Je proto třeba tento kousek volit do repertoáru s rozmyslem.

(Poznámka: Z důvodu okolností způsobených pandemií COVID-19 a následného nedostatku času se mi nezdařilo nalézt žádnou edici Myslivečkových druhých šesti sonát, proto jsem bohužel nemohla do diplomové práce zahrnout jejich analýzu.)

3.3 Analýza šesti snadných divertiment

Divertimento je hudebním druhem skládaným pro zábavu, tanec či dokonce jen jako kulisní podkres pod společenské události ve vyšších kruzích. Myslivečkova divertimenta tento požadavek splňují velice příhodně a uspokojivě. Na rozdíl od jeho sonát, povětšinou dvouvětých, jsou jednovětá, nejčastěji v rondové formě. Svou jednovětost však, zdá se, kompenzují svou délkou a nápaditostí. Zdály-li se nám sonáty č. 1 nebo

č. 5 příliš banální a jednoduché, v Divertimentech už je hudba poněkud sofistikovanější a zaujme posluchače hlavně melodií.

Vzhledem k muzikologickým rozborům obsaženým v knize D. Freemana, studiu Schenkerovské analýzy a mým vlastním zkušenostem si dovoluji opovážlivě usuzovat, že Divertimenta vznikla v průběhu nebo po vzniku sonát v Mnichově, kde byla po nepříliš obtížné, ale přitom takto vtipně nápadité a uchu libé hudbě daleko větší poptávka. Lze předpokládat, že Mysliveček na jejich tvorbu měl čas během své léčby v sanatoriu, kde pilně pracoval (viz výše).

Stejně jako je tomu u sonát, ani divertimenta nejsou mollová. Pokud se zde mollová tónina přece jen objeví, je dílčí tóninou a konflikty v ní přednesené se poměrně rychle vyřeší. Nejvíce vtipů a skrytých spojitostí je obsaženo v drobnokresbě děl, je třeba hledat je v harmonickém plánu nebo v použitých melodických intervalových postupech.

Co se týče jejich vydání, kolují tato divertimenta pouze jednotlivě v nejrůznějších sbírkách instruktivních skladeb, školách apod. Kompletně jsou k dispozici pouze v edici Vydavatelství milovníků hudby, Kutná Hora, 1937. Oficiálně o jiné kompletní edici zde v ČR není nic známo, ale je možné, že jsem přehlédla např. položku v nabídce antikvariátu. Co se týče zahraničí, pátrala jsem pouze v databázi RISM, kde byla k nalezení v nejstarší londýnské edici.

Divertimento č. 1

Je psáno v tónině F-dur s tempovým označením andantino a je v rondové formě. Tématem k diskuzi by mohl být již formální plán. Vzhledem k délce taktů jednotlivých částí a nepopiratelnému předělu v taktu 36 je otázkou, zda skladatel nezamýšlel formální schéma „abacdak“: a = 1-8; b = 9-20; a = 21-28; ?c = 29-36; ?d = 37-45; a = 46-53; k = 54-57 (srov. schéma vycházející z předpokládaného obvyklého formálního plánu prostého ronda: a = 1-8; b = 9-20; a = 21-28; ?c = 29-45; a = 46-53; k = 54-57).

Podle mého jsou možné oba způsoby nazírání, ale právě proto, že schéma ronda „abacd(efgh...)“ se vyskytuje v lidové hudbě a připomíná zábavy či tancovačky, a divertimento obecně jako hudební druh je hudbě lidových

zábav rozhodně blíže než např. sonáta, by byl příhodný tento způsob, tj. předpokládající část d. Předkládám jej tedy i ve své analýze.

Hlavní téma nepředstavuje nic komplikovaného, je zde osmitaktová roztomilá stupňovitá melodie doprovázená albertiovsky, jejíž první takt se hned variovaně opakuje. Osmý takt na konci tématu je po každém návratu jiný, vždy obsahuje předěl. Poprvé je to jen unisono stupnice, evidentně má stabilizační funkci a převede nás do části b.

Část b se odehrává v dominantní tónině s otevřeným začátkem a s jedním vybočením do mimotonální dominanty (v taktu 11-12). V taktu 9 místo sekundového sestupu zvolil skladatel septimový vzestupný skok pro podpoření něžné kantilénové barvy, a z dobrého důvodu. Melodie části b totiž obsahuje kromě rozložených akordů ještě vzestupnou chromatiku. Přitom celkový oblouk melodie je klesající, takže ji elegantně vyvažuje. Na konci části po kadenci do C-dur (takt 19) opět jednohlasně přepojí do hlavní tóniny F-dur (takt 20).

Část c i d je v subdominantní tónině a je o devět taktů delší než obě předchozí. Nalezneme zde dříve se nevyskytující rychlé šestnáctinové postupy, i když opět stupňovité, a komplementárně imitační techniku kombinovanou se sekvencemi (termín polyfonie by byl poněkud nadnesený).

Část d opět zpomalý kinetický proud hudby a navrátí se k něžné kantiléně podobné části b. V harmonickém plánu má s částí a společnou mimotonální dominantu k dominantě a také to, že variuje svůj první motivek stejným způsobem, tečkovanou diminucí. Jedná se o takty 29-32 (srov. 1-2). V taktu 36, těsně před koncem části d, je třikrát opakovaná sestupná malá tercie. O naléhavosti zde nelze mluvit, ale toto je vrcholné místo s největším nábojem milého napětí. Postupným přidáváním výše zmíněných prvků do hudby skladatel vygradoval až k tomuto místu. Ve všech třech vedlejších částech si celou dobu vystačil s dvojhlasem a latentní harmonií.

Část a je na konci opět předdělena do kódy (takt 34). Hned na začátku kódy je mimotonální dominantu k dominantě, prvek charakteristický pro toto dílo, objeví se dokonce sextoly a pasáže v šestnáctinách. Kóda je čtyřtaktová

a končí tónikou v osmihlase. Na cembalo je dosaženo až burácivého slavnostního efektu.

Vzhledem k jednoduchosti skladby z toho vyplývá pro interpreta terasovitě odlišit jednotlivé myšlenky jak dynamikou, tak náladou. Část a ve střední dynamice je čirá radost, část b ve slabší dynamice je něžná, část c je poněkud hlasitější a snad i maličko virtuózní a chlubitvá, část d je něžná a ke konci zvyšuje napětí, ale spíše radostné. Kóda pak přirozeně vyplyne sama od sebe hlasitě a majestátně.

Divertimento č. 2

Tempové označení „allegretto non troppo presto alla breve“ a rozjasněná tónina A-dur, spojená s diatonicky stupňovitou basovou linií a rytmicky členitou melodií, to vše nám napoví charakter radostného putování. Ani harmonie není tolik usedlá na tónice jako u divertimenta č. 1 a vybočuje do dominanty hned v taktu 8, dokonce s Myslivečkovým oblíbeným tečkovaně rozloženým akordem na závěr [8]. Ta se však hned vzápětí stane dominantou a vrátíme se do hlavní tóniny. V taktu 11 je škála sestupných přírazů, které by hrané moderně vyzněly krkolomně nebo přinejmenším komicky. Dle dobových škol (viz výše) usuzuji, že přírazy nejlépe vyzní zahrané jako osminkové odtahy. Skladatel se drží pravidelně ornamentického harmonického sledu a vybočuje zvýšeným 4. stupněm do dominanty v taktu 4 i 12. To hlavní myšlenky dodává písňový a italský charakter.

Část b je mollová a poměrně dramatická, což skladatel způsobil hlavně vzestupným motivem čtvrtky s tečkou a dvou šestnáctin [2]. V taktách 21-24 se moduluje do 3. stupně. Basová pasáž nás nenechává v klidu a dovede nás do mimotonální dominanty ke druhému stupni a přes dominantu se dostáváme do tóniky. V tomto čtyřtaktí (25-28) je zajímavá hlavně sazba paralelních tercií v levé ruce, která v této hlubší poloze poskytuje na tu dobu neobvyklý zhuštěný témbor. Na cembalu vynikne tato barva ještě intenzivněji než na fortepianu nebo modernějším klavíru. Ve stavbě paralelních tercií pokračuje skladatel ještě dál a v tónině A-moll dramaticky vyhroťte sestupnou škálou přírazů, ale na tečkovaných notách. Vypadá to, že periodu ukončuje na mollové dominantě, jako by chtěl myšlenku začínat od začátku nebo přinejmenším pokračovat v moll. V taktu 32 se však objeví cis a převede nás

jako malé překvapení do duru hlavní myšlenky. Zde uprostřed se navrátivší se myšlenka a neopakuje celá, jsou vynechány prostřední takty a zazní první a poslední čtyři (1-4=33-36 + 13-16=37-40). V taktu 40 nás však basová linie sestupně připraví na moll, stejným způsobem, jak se tomu stalo při návratu myšlenky a (srov. takty 32 a 40).

Část c je také v moll, tentokrát v subdominantě. Slovo je předáno basové linii, která hovoří zejména tam, kde pravá ruka má pomlky. Pohybuje se na hranici doprovodného a druhého rovnocenného hlasu – další skladatelský postup, který úspěšně zvýšil dramatický účín. V taktu 47 dokonce zazní mimotonální 7. stupeň k dominantě se sníženou tercií. Tento frygický akord je dle mého názoru harmonickým vrcholem skladby, protože akord s tímto napětím se ještě neobjevil, ale napětí už bylo postupně zvyšováno jinými způsoby (viz výše).

Překvapení však nekončí. Po vybočení do durové subdominanty s následnou mimotonální dominantou k 3. stupni nás skladatel opět připraví na tóniku D-moll, kde od taktu 59, který v notách není již graficky zaznamenán, by posluchač psychicky očekával návrat počátku myšlenky c nebo přinejmenším hudbu v D-moll, ale místo toho se zčista jasně ozve da capo myšlenka a. Podle pokynů se má skončit v taktu 16. Tento nečekaný zvrát působí dojmem nedokončeného příběhu nebo jako kdyby v notách vyloženě chyběla část skladby, ale nechybí. Mysliveček to udělal několikrát (viz výše), ale v této skladbičce usuzuji změnu vzhledem k probíhající harmonii dramatičtější než jinde, kde je to k nalezení. Pokud to interpret vezme na zřetel při provádění, toto jistě bude hlavním jevem vystižení charakteru skladby a nejzajímavějším momentem pro posluchače.

Divertimento č. 3

Menuet, formou i harmonickým plánem, ale o poznání delší, než bývají jeho menuety v sonátách, harmonicky průzračné s virtuózními pasážemi v pravé ruce, takové je Myslivečkovovo třetí divertimento. Je v tónině D-dur, první repetice části a má deset taktů a obsahuje dvě myšlenky, jednu čtyřtaktovou a jednu šestitaktovou. Druhá je členěná stejně. Trio je v subdominantní tónině a má repetice členěné standardněji po osmi taktech.

Hned na začátku první myšlenky, na druhé době prvního taktu, nás zaujme náznak mimotonální dominanty k dominantě lomenou harmonií do dvojhlasu. Takto brzy přednesená, navíc okamžitě zopakovaná, by mohla mít tendenci vtáhnout posluchače rychle do děje. Jako by nás již připravovala na takt 5, kde se objeví tento akord naplno skokem. Další pozoruhodností odehrávající se opět na tomto akordu je půvabný melodický vtípek v taktu 7, kde není jisté, zda v pravé ruce je latentní dvojhlas nebo dokonce trojhlas. Obvyklým postupem by mohlo být ais a ihned H a jednalo by se jednoduše o akordickou kvintu ozdobenou půltónovým spodním průtahem. Toto je však nerozvedený průtah kombinovaný ještě s jedním, od sexty ke kvintě, který je rozveden správně. Je jasné, že mimotonální dominanta k dominantě je území, na kterém se v této skladbě dějí pozoruhodné věci.

Druhá repetice části a začíná sledem dominant počínajícím na mimotonální dominantě ke 3. stupni a končícím na tónice. Následuje stejná sazba i rytmus jako v taktu 7 (srov. takty 7 a 17). Zde je však obyčejná verze, protože jsme na hlavní dominantě. I v tomto menuetu Mysliveček postupuje okamžitým vyzdobeným opakováním právě zazněvšího motivu (takty 1=2, 15-16=17-18). První i druhá repetice jsou zakončeny stejnou figurou v levé ruce.

Trio je v subdominantní tónině a začíná obyčejnou kadencí. Méně obyčejný je dvojhlas v taktu 25, kde se v palci pravé ruky objeví perkusivní tónika, nejspíš měl být v tomto momentu zdůrazněn rytmus. Navíc tento dvojhlas vede do mimotonální dominanty v taktu 27, kde končí (skladatel se stále drží stejné zakončovací figury). Od taktu 29 se mění sazba, v levé ruce jsou drženy oktávy a v pravé lomené [16]. Mysliveček měl zřejmě v úmyslu zajistit hlasitý zvuk i v případě, že bude skladba interpretována na cembalo. I přesto, že nejprve zazní mimotonální 7. stupeň kdovíjak dramaticky, jde jen o sled mim.7.^oke 2.^o, 2.^o, septakord 7. stupně a tóniku. Na poslední čtyři takty se sazba zprůzrační do trojhlasu a kadence s prodlouženou subdominantou nás dovede do tóniky a použije stejnou zakončovací figuru, v tomto skladatel výjimku neudělal.

Z toho pro interpreta v této skladbičce vyplývá opět vyzdvihnout důležitost mimotonální dominanty k dominantě a zmíněné změny sazby.

Divertimento č. 4

Je skoro až podezřele podobné divertimentu č. 1: stejné tempové označení andantino, chromatika v části B, imitační technika ve vedlejších myšlenkách... I zde nalézáme diskutabilní a mírně z konceptu vyvádějící půdorys. Tohle rondo už není malé. Každá část je malá forma, je tedy třeba části při analýze označovat velkými písmeny.

Schéma: A (aba) B(ab) A(a) C(ab), A(aba)

U skladeb s podobným půdorysem, jako je tato, jsem se setkala i se starším možným názorem, že schéma je de facto symetrické rondo (Hůla, Kofroň).

Alternativní schéma: abacadaba

Proti tomuto dělení částí však mluví dvojnásobná délka myšlenek c a d, proto si dovolím analyzovat podle prvního předpokladu.

Hlavní myšlenka je zpěvná stupňovitá melodie s vypsány odtahy v sextách, což jí dodává něžný, vřelý charakter podpořený 2. stupněm nahrazujícím subdominantu v úvodní kadenci prvního čtyřtaktí. Použitý dvojhlas v sextách působí více střeoevropsky než italské, pro mandolínu stvořené tercie. Dosud v žádném předcházejícím divertimentu žádná melodie v sextách nebyla. Dalo by se tedy říci, že při hraní lze sextu obecně považovat za charakteristický harmonický i melodický interval v této skladbičce.

V dalších čtyřech taktech není nic zajímavého harmonicky, pouze další kadence s prodlouženou subdominantou, ale v pravé ruce je tečkovaný rytmus a zvyšované vzestupné melodické skoky, nejprve kvartový, poté sextový – další prvek podporující radostné vzrušení (viz kap. [3.3](#)) [13]. V taktu 8 najdeme opět tečkovaný rozložený akord na závěr myšlenky [8].

Část b části A začíná v dominantní tónině a zpomaluje hybnost hudebního proudu, ale na opakovaném tónu nad mění se harmonií. Hudba tedy graduje. Napětí se nezvyšuje pouze tím: V levé ruce je rozmanitější melodická basová linie střídavým basem a v pravé ruce je melodický motivek se sestupným sextovým skokem. Melodie je složená systémem okamžitého opakování krátkého motivku, ale zde těžko říci, které zaznění je naléhavější, protože se odehrají poměrně velké změny. Předjímka v prvním znění

je nahrazena odtahy, ve druhém znění je ještě více odtahů a přibývají zdvihy. Jedná se o takty 12-16. Poslední dva takty (17-18) jsou tečkované jako v části A a zakončené tečkovaným závěrem, tentokrát ne rozloženým akordem, ale až ozdůbkovitě znějícím citlivým tónem. K takovým půvabným obsahům tečkovaných závěrů se Mysliveček uchyluje méně často a většinou na závěr dílčí myšlenky. Část A se opakuje téměř doslovně až na poslední takt, který nás převede do subdominantní tóniny (takt 26).

Část a části B začíná komplementárně imitační technikou. Její první čtyři takty mají shodný harmonický plán se začátkem skladby (srov. takty 1-4 a 27-30). Většina děje se odehrává v tónině, až na časté mimotonální dominanty k druhému stupni – evidentní narážka na harmonický plán části a části A. Takty 31-34 jsou zdobený melodický sestup. Část je zakončena náhlými lombardskými synkopami [2] a mimotonální dominantou k dominantě. Zde Mysliveček ukazuje svou schopnost spojit několik nápadů velice umně do celku, rozmanité a přesto v jednotě, skladatelsky na vysoké úrovni [6].

Část b části B je oproti a sestavena z rozložených akordů se spodními průtahy a střídavými tóny a znovu začíná na mimotonální dominantě k 2. stupni. Teď už je Myslivečkův záměr důležitosti 2. stupně nepopíratelný.

V části b je slovo předáno ostrému rytmickému motivu (takt 41) a virtuózním pasážím (takty 44-46). Končí se chromatickým basovým postupem, který nás převede k dominantě hlavní tóniny, a ta už připraví návrat části A (takt 46).

Tentokrát se z části A opakuje pouze její první myšlenka a (srov. takty 1-8 a 47-54) s tečkovaným koncem použitým v taktu 8.

V části a části C je poprvé použita místo 2. stupně subdominanta. V taktu 55-58 jsou umně skombinované všechny předtím použité techniky – tečkovaný rytmus se stupňovitou melodií střídaný rozloženými akordy rytmizovanými rovně. Toto místo je názornou ukázkou toho, jakou filigránskou prací zvyšovali napětí předvrcholní klasikové. V taktu 59 se objeví nový dramatický motiv vyústěný do unisona taktu 61.

V části b části C se objeví v Myslivečkově tvorbě neobvyklý prvek – provádění myšlenky hlavní části v části vedlejší. Sekvencuje se přes mimotonální 7. stupeň k jakému jinému než druhému stupni a pak k tónice. Těsně poté zazní rytmicky výrazný motiv, který zazněl záhy předtím a pomáhá stabilizovat konstrukci této malé plochy (srov. takty 59-60 a takty 67-68). Mysliveček opět připraví posluchače na pokračování v tónině G-moll, ale poté naviguje hráče na da capo. Tento princip nedokončeného příběhu se objevil již v divertimentu č. 2. Pokud bychom vzali v úvahu ternární dělení cyklů o šesti položkách, není tento harmonický postup náhodný, ale naopak jde o záměrné propracování v rámci celého cyklu.

Na konci skladby, tedy tam, kde je značka fine (takt 26), je ještě jeden interpretační problém – detail, který naopak ukazuje nedomyšlenost nebo podprůměrnou péči o interprety. Skladatel předpokládá, že si hráči sami dotvoří závěr harmonické věty a že nebudou hrát vypsany předěl do Es-dur na samém konci skladby, tedy ještě částečně počítá s barokním přístupem interpretů. Lze se domnívat, že jen o pár let později, kdy skladatelé zapisují noty čím dál pečlivěji a v hudbě se celkově trvá na jejich dodržení, by jistě napsal značku jinde, např. již o takt dříve, jako segno, a dopsal by poslední takt tak, jak si přál, aby zazněl. Bezradný interpret by se případně mohl inspirovat taktem 8, kde je závěr vypsán a který byl již jednou použit po části B.

Z analýzy vyplývá, že charakteristickými prvky v tomto divertimentu jsou sexta jako důležitý melodický i harmonický interval a druhý stupeň jako důležitý stavební kámen harmonie.

Divertimento č. 5

Má tempové označení allegretto a je v tónině G-dur. Zajímavé je členění částí vždy na tři, ale hudba se neopakuje. Harmonii má průzračnou až na vrchol skladby, kde se objeví zmenšený 7. stupeň (viz níže). Hlavní motivická práce se odehrává na poli rytmickém a v jednom místě i agogickém.

Charakteristickým rytmickým motivem je osmina s tečkou a dvě dvaatřicetiny [2]. Ten obsahuje hned hlava tématu a také závěr periody v taktu 8. Co nás zaujme hned po ní, jsou vzestupné skoky v melodii: nejprve oktávový v taktu

2, poté decimový v taktu 6. I ve zbytku části a se drží tečkovaného motivku a roztečkuje víc. V taktu 17 před závěrem myšlenky se objeví snížený 7. stupeň, pro Myslivečka tak oblíbený [5].

Část b je vystavěná na imitační technice, ač se vše odehrává homofonicky, o polyfonii nemůže být řeč. Na ploše šesti taktů zazní tři různorodé motivky, z nichž jeden se ještě stihne variovaně opakovat (srov. takty 21 a 23). Zde je velmi dobře vidět Myslivečkův talent spojovat různorodé motivky do zajímavých celků, zmíněný výše [6]. Poslední z nich by mohl vyjadřovat radostné výskoky (viz kap. 3.3) [13]. Sekvence v taktech 25-28 provádí hlavu tématu v části a a harmonie během ní vybočí do 2. stupně, ale ihned se vrátí do tóniky. Na konci taktu 28 zazní mimotonální dominantu k subdominantě – jemná filigránská spojitost s taktem 17.

V taktu 46 je konec části a da capo s půvabným předělem do paralelní tóniny, ve které se odehrává část c. Tady skladatel kulminoval kombinací všech rytmických motivů. Levá ruka na jejím začátku doprovází čtvrtovou notou a čtvrtovou pomlčkou. Pravá ruka hraje nejprve rovně, ale poté členitě a tečkovaně. Navíc v taktu 47 je opět ponížený sedmý stupeň, již potřetí. Mysliveček svůj oblíbený skladatelský postup se sníženým 7. stupněm tedy obhájí i motivickou prací. Je také jasné, že zvyšuje napětí i gradujícím rytmem. Nalezneme spojitost s taktem 20, kde vedl do radostných výskoků, zde však ústí do figury bolestné. Výborný moment na ukázkou, jak ještě bral rétorické figury vážně, ač už nebyl skladatelem baroka [13].

V taktu 53 hudební proud vyvrcholí na 7. stupni s pauzou a ritenutem. Následující myšlenka v taktech 55-60 variuje tu předchozí a je zakončena znovu zmenšeným septakordem 7. stupně s ritenutem a pauzou. Tento agogický prvek mu pomohl stabilizovat konstrukci formy. V taktu 62 je závěr s předělem do návratu části a. Skladatel úsměvně obrátil směr lomení tercií oproti předělu do myšlenky c (srov. takt 32).

Krásná, roztomilá a půvabná mozaika připomínající propracované klasicistní obrazy. Z toho vyplývá pro interpreta zdůrazňování rytmických změn v motivcích a napjatého agogického momentu a uvědomění si sníženého 7. stupně.

Divertimento č. 6

Cyklus je zakončen půvabným, jednoduchým divertimentem s kvartálním taktovým členěním, zastřiženým jako anglický trávnik, v prostotu podporující tónině C-dur.

Část a je rozšířená perioda s osmitaktovým předvětím a stejně dlouhým závětím. Jejím hlavním stavebním prvkem je sekvence (takty 1-2 a 9-10). Hned v hlavě tématu nás zaujme lombardská synkopa [2] a časté průtahy vrchní sekundy do odtahů. V taktu 9-12 je hlava tématu záhy prováděna. Následně jsou přinášeny nové motivky ve dvoutaktích, nejprve zazní trylky v taktech 13-14 a celá část je zakončena triolami (takty 15-16). Závěr myšlenky nastolí rozložený akord v levé ruce, tentokrát výjimečně není tečkovaný.

Část b se odehrává v paralelní tónině, celá prodchnutá triolami. Závěrečný materiál předchozí části se stal základním stavebním prvkem hudby této části. Toto měl v oblibě Mozart. Těžko říci, kdo to od koho přejal, zřejmě Mysliveček od Mozarta. Je to však sporné a nedisponuji tak hlubokými muzikologickými znalostmi o chronologii každé jejich skladby vzniklé okolo roku 1770-76, abych to vědecky podložila a spolehlivě potvrdila nebo vyvrátila.

V posledních dvou taktech první poloviny části b přejdou trioly v rovné osminky, což je podpořeno alterovanou subdominantou se zvýšenou primou v taktu 23-24. Těsně poté se objeví nový motiv, ve kterém je důležitý zejména rytmus; ten si předává pravá a levá ruka. Opět je sekvencován, jsou to čtyři dvaatřicetiny přes taktovou čáru zakončené osminovou notou s akcentem, vybočíme do paralelní tóniny, tedy hlavní tóniny skladby (takt 28). Ke triolám se skladatel již nevrací a přepojí do části a na da capo. To se opakuje naprosto shodně jako na začátku.

Od zbytku části a se liší jen takt 47-48, kde levá ruka použije trioly k přemostění do tóniny subdominantní.

Část c charakterizuje tečkovaný rytmus a virtuozní pasáže. Od taktu 52 je na tónické prodlevě [20] mimotonální dominanta k subdominantě v hlubší poloze. Myšlenka c tak začne působit uklidňujícím dojmem,

ač je obvyklé, že tyto části rondových forem mají charakter výbojný až dramatický nebo se v nich přinejmenším odehrávají různé výlety do cizích tónin. Mému uchu tento jev připomněl skoro Bedřicha Smetanu, ale to je opět jen subjektivní nepodložený názor. Tento pozoruhodný moment je zakončen kadencí. V taktu 55 následuje ze spánku probírající unisono, které bychom mohli označit x^a (srov. takt 7).

Druhá myšlenka části opakuje pětiténové sestupné a vzestupné motivky a různě obrací jejich směr a hudba je náhle konvenční (takty 56-65). Na jejím konci nás skladatel prostě a přímočaře dovede k C-dur a připraví nás na da capo.

Závěr

V této práci byl stručně shrnut Myslivečkův život, orientačně vyčteno jeho dílo, rétorické figury a typické prvky vyčtené a vyposlechnuté z literárních zdrojů a analyzováno šest sonát a šest divertiment z jeho díla. Je na čase shrnout typické prvky, které byly nalezeny během analýzy, tedy to, co se v Myslivečkově klavírním díle často opakuje a co je pro něj charakteristické:

- 1) Veškerá skladebná evoluční hudba, až na několik málo výjimek (např. sonáta č. 4, č. 6), je skrytá na mikroúrovni hudby. Motivky jsou velice často prováděny ihned po svém zaznění, načež se k nim skladatel už ani nevrátí. Gradace není v harmonii a dynamice, ale v rytmu, délce intervalů a četnosti těch větších... atp.;
- 2) Přednese se motivek, který se okamžitě zopakuje (divertimento č. 3, sonáta č. 2, 2. věta), někdy se ihned provádí nebo zdobí (sonáta č. 1, 2. věta, sonáta č. 6, 1. věta);
- 3) Označuje tempovým pokynem andantino, ale takt má přeškrtnutý alla breve (např. sonáta č. 2, 1. věta, divertimento č. 2 aj.), což pro interpreta může působit rozporuplně. Možným řešením by bylo hrát pomaleji, ale na široká dirigentská gesta, a příliš neplýtvat agogikou;
- 4) Vše se psychologicky připravuje na zaznění určité tóniky, když vtom se nečekaně objeví skokem tónika jiná. Toto se nejčastěji objevuje mezi provedením a reprízou prvních vět sonát (sonáta č. 1, sonáta č. 6) nebo v divertimentech (č. 1, č. 4);
- 5) Vypracované předěly mezi částmi formy místo závěrů uzavřených period; toto se objevuje pouze v divertimentech (č. 4, č. 6);
- 6) Na první poslech to tak nezní, ale část sonátové formy, nejčastěji expozice, se rozkládá na počtu taktů dělitelném osmi. Uvnitř je však členitá nepravidelněji (sonáta č. 6);
- 7) Dynamika je vypsána proti intuici hráče. Kde by hráč přirozeně zvolil forte, vypisuje autor piano (sonáta č. 3) nebo obráceně (sonáta č. 1, 2. věta);
- 8) Místo aby provedením rozváděl expozici, obhazuje reprízou myšlenky v provedení, které expozice neobsahuje (sonáta č. 4);

- 9) Velmi často je jediným výbojem v části (nebo expozici) zvýšená kvarta tóniny, která posiluje dominantní stranu dominantní tóniny, do níž skladatel tak jako tak spěje;
- 10) V reprízách jsou často drobné oktávové přesuny oproti expozici, aby hudba působila nestejněji, přestože materiál je stejný. Nejvýrazněji se tento jev dá vyzorovat v sonátě č. 2, v 1. větě;
- 11) Repríza nebo její část laboruje se subdominantní tóninou, často je v ní citováno důležité téma nebo alespoň jeho kousek.

Abychom mohli hrát toto dílo sami nebo ho dávat svým žákům, chce to mnohdy velkou dávku pokory a ochotu se svým hudebním vnímáním zmenšit do velikosti mravence. Každý může hrát oduševněleji, když bude vědět, na co se zaměřit a v čem tkví specifikum skladby, kterou právě hraje. To ale ostatně platí u všech klavírních i neklavírních skladeb všech dob, hlavně u děl velkých mistrů. Proto dle mého názoru stojí za to objevovat krásy i tohoto díla, protože je nejen milým dobrodružstvím, ale i obohacím hudebních znalostí prozkoumat, co bylo semeništěm myšlenek velkých mistrů, jako byl Mozart a Beethoven, a z jakého materiálu čerpali.

Cíl práce se tedy zdařilo splnit více než uspokojivě, ačkoli jako interpret prozatím nedisponuji tak hlubokými a širokými muzikologickými znalostmi, abych mohla odvázněji srovnávat Myslivečkovu dílo s dílem jeho současníků a usuzovat, kdo kdy přinesl ten či onen prvek do hudby. Podle zdrojů, ze kterých jsem čerpala (viz kap. 6), byl však Mysliveček mezi elitou prvních skladatelů, kteří pomáhali rozvířit zmíněnými prvky vývoj hudby ve své době a připravit tím půdu pro Mozarta a Beethovena, aby je dovedli do dokonalosti, díky čemuž se hrají až dodnes.

Dalo by se v analýzách pokračovat i zbylým, zde nerozebraným dílem: sedmou až dvanáctou sonátou i dvěma klavírními koncerty. Nedostatek času, částečně způsobený pandemií COVID-19, spolu s obtížnou dostupností materiálu tak, abych ho mohla číst vzhledem k mému hendikepu, mi nedovolil prozkoumat dílo úplně celé. Věřím však, že by se tato práce mohla stát případnou inspirací pro další objevitele, popř. odrazovým můstkem pro mě samotnou, abych na ni mohla navázat svými dalšími průzkumy a objevy do budoucna.

Prameny a literatura

- BARTOŠ, František: *Mozart v dopisech*. Praha. Editio Supraphon, 1991. 222 s. ISBN 80-7058-248-0
- BOHADLO, Stanislav. *Josef Mysliveček v dopisech*. Brno. Opus Musicum za spoluvydavatelské účasti Státní filharmonie Brno, Svazu českých skladatelů a koncertních umělců a Českého hudebního fondu, 1987/8)
- BÖHMOVÁ, Zdeňka: *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha. Supraphon, 1973. 184 s.
- CADWALLADER, Allen & GAGNÉ, David: *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 1998. 422 s. ISBN 0-19-510232-0
- ČELEDA, Jaroslav: *Josef Mysliveček: tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*. Praha. Svoboda, 1946. 285 s.
- FREEMAN, Daniel. *Josef Mysliveček, Il Boemo; the Man and His Music*. Michigan, Harmonie Park Press, 2009. 426 s. ISBN 0-89990-148-4
- MYSLIVEČEK, Josef: *Šest divertiment*. Kutná hora. Edice milovníků hudby, 1937. 11 s.
- MYSLIVEČEK, Josef: *Šest sonát*. Praha. Editio Supraphon, 1981. 14 s.
- NAVRÁTIL, Miloš: *Dějiny hudby; Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc. Votobia, 2003. 332 s. 80-7220-143-3
- PEČMAN, Rudolf. *Josef Mysliveček*. Praha 1. Supraphon, n. p. 1981. 280 s.
- PETR, Václav: *Zpověď zapomenutého*. Dokumentární film. Praha, 2015, Česká televize
- RAMBOUSKOVÁ, Jana: *Rétorické figury a jejich význam v interpretaci barokní hudby*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce MgA. Ivo Kahánek.

Internetové zdroje

- Josef Mysliveček*. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Myslive%C4%8Dek